florin stoiciu

“materialitatea în gravură”

Editura “UNARTE”
BUCUREŞTI
2006

Materialitatea în **gravură**

București - 2006

Florin STOICIU

Materialitatea în **gravură**

Editura UNARTE

Prezentare grafică **Florin Stoiciu**

Fotografii **Florin Stoiciu**

Tehnoredactare **Florin Stoiciu**

Traducere **Anca Pauley**

Prezentul volum reprezintă textul tezei de doctorat cu acelaşi titlu susţinută în luna iunie 2006 la Universitatea Naţională de Arte din Bucureşti.

Mulţumiri

Această carte a apărut cu sprijinul, prietenia şi atenţia acordate de domnul prof. univ. dr. Mihail Mănescu, conducătorul acestei teze de doctorat, căreia îi mulţumesc.

Mulţumesc deasemenea domnului prof. univ. dr. Ioan Stendl, domnului prof. univ. dr. Dan Cristian Popescu, domnului cercetător ştiinţific dr. Adrian Silvan Ionescu şi domnului prof. univ. dr. Vasile Morar, pentru bunele aprecieri şi încrederea cu care au susţinut această lucrare.

Editura UNARTE
ISBN 973-87493-2-8

CUPRINS

Prefață pag. 11

Argument pag. 17

Introducere pag. 20

Cap. I. ***Materialitatea, atribut firesc și permanent al imaginii plastice***
I.1. Atributele fundamentale ale formei vizibile și ale formei plastice pag. 26
I.2. Materialitatea în sine a semnului plastic pag. 29
I.3. Repere istorice ale temei materialității pag. 31

Cap.II. Gravura, între aplicativitate și indentitate
II.1. Introducere pag. 44
II.2. Condiția gravurii în perspectivă istorică pag. 47

Cap.III. Viziune istorică asupra tehnicilor gravurii
III. Introducere pag. 78
III.1. Principiile fundamentale ale imprimării pag. 81
III.2. Performanțele tehnicilor și manierelor gravurii raportate la tema redării materialității pag. 130

Cap.IV. Înalta specificitate a gravurii ca răspuns la tematica materialității
IV.1. Redefinirea marilor teme ale materialității pag. 139
IV.2. Materialitatea - temă filtrată prin grila celor două viziuni fundamentale, cea liniară și cea picturală pag. 147
IV.3 Perfecționarea tehnicilor de figurare ale gravurii, în perspectivă istorică pag. 152
IV.4. Materialitatea în gravură și temele aplicativității pag. 156

Cap.V. Elemente de seducție vizuală, sub aspectul materialității,*în gravură (hârtia imprimată, cerneala etc.)*
V. Introducere pag. 165
V.1. Hârtia, o legitimă componentă a alcătuirii fizice a gravurii pag. 168
V.2. Cerneala tipografică, element plastic determinant al gravurii pag. 175
V.3. Alte scule, suporturi și materiale specifice gravurii pag. 178
V.4. Câteva materiale și scule specifice gravurii, implicate în tema materialității, întreținerea acestora pag. 180

Glosar pag. 187

SUMMARY -MATERIALITY-AN ETERNAL THEME OF ARTISTIC FIGURATION pag. 203

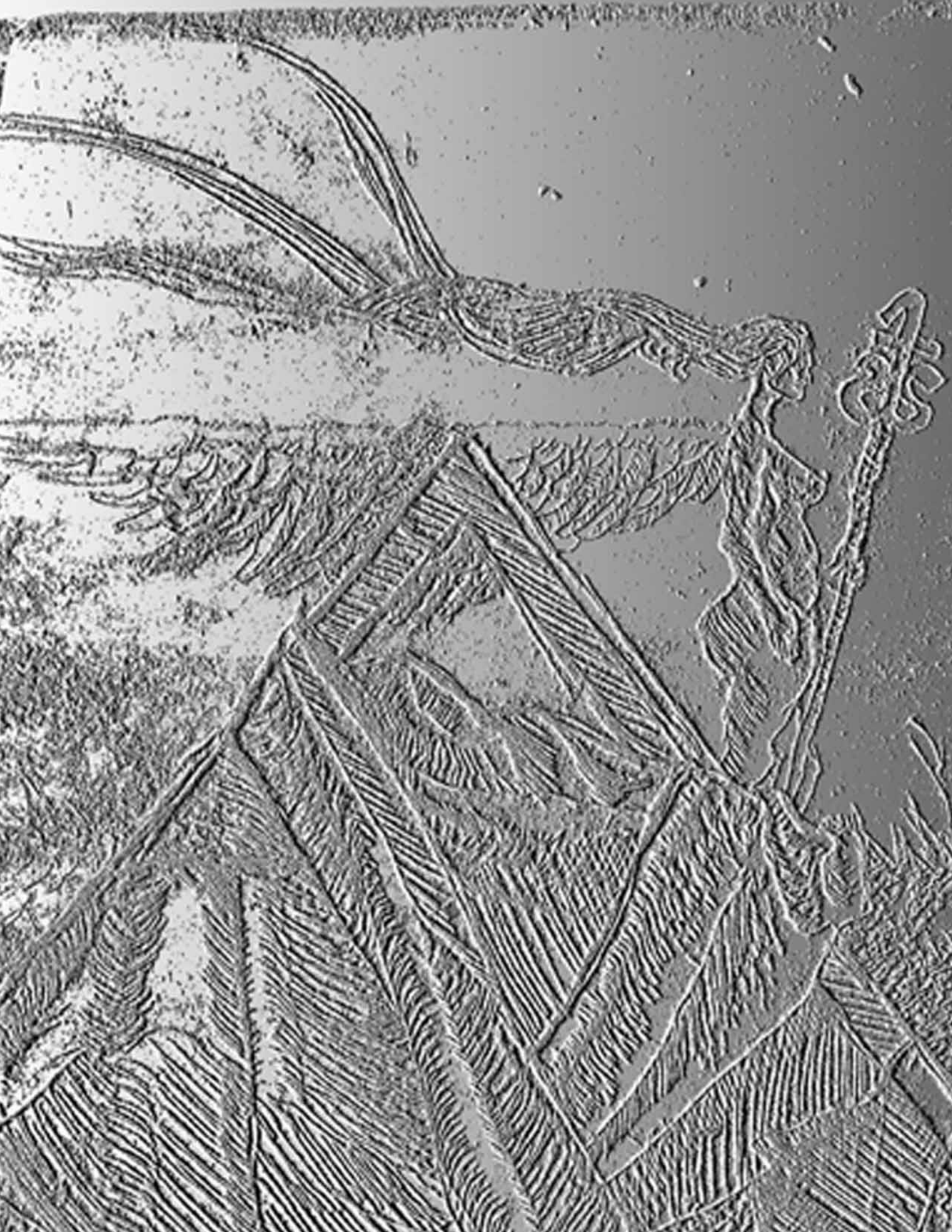
Index I. Condiția gravurii în perspectivă istorică-***diagramă*** pag. 211

Index II. Performanțele tehnicilor și manierelor gravurii raportate la tema redării materialității-***diagramă*** pag. 212

Index III. Lista de imagini pe capitole pag. 213

Index IV. Portofoliu Florin Stoiciu pag. 227

Bibliografie pag. 245



Părinte, mulțumesc!

Prefață
prof. univ. dr. Mihai Mănescu

"MATERIALITATEA ÎN GRAVURĂ"

- materialitatea - temă eternă a figurării plastice

.....un gravor, analizează ca un pictor, vede ca un sculptor şi se exprimă şi redă materialitatea ca un grafician.

..Un personaj în redingotă, plasat contre-jour, profită de lumina unei ferestre apropiate şi cercetează, uşor aplecat, cu un aer avizat dar şi cu nedisimulat interes, o gravură. Este o foarte cunoscută litografie a lui Daumier, care izbuteşte să transmită emoţia prilejuită de admirarea unei stampe.

.. între tipsia cu struguri, peşti şi fazani, pictată pe pereţii unei săli de petrecere din îngropatul sub cenuşă Pompei, cu apetisante reliefuri realiste, şi decorul metafizic al unui cimitir, unde evoluează nudurile lui Delveaux, se aşterne o perioadă de aproape două milenii. între străduinţa pictorului roman de a investi cu materialitate bucatele pictate şi interesul artistului modern, de a creea iluzia unui material cât mai concret, dar marcat metafizic, sunt prea puţine diferenţe.

Primul, cu uimitoare îndemânări de tip impresionist, neglijează contururile desenului şi punctează expresiv, doar cu tuşe colorate, luciurile realiste ale subiectului, în vreme ce ultimul, cu interesul de a sublinia suprarealist cărările cimititului, amestecă în pasta alb-văroasă a picturii, particule de nisip real...

Aceste disparate momente, evocate mai înainte, tind să se adune în jurul temelor centrale ale lucrării lui Florin Stoiciu.

Amatorul de stampe desenat de Daumier dă mărturie despre seducţia mereu vie pe care o exercită gravura, nu numai ca subiect figurat, ci şi ca rafinat obiect plastic. Pe de altă parte, eforturile artiştilor menţionaţi mai sus, atât de distanţate în timp dar atât de similare ca scop, se impun ca o subliniată dovadă că tema materialităţii reprezintă o preocupare veşnică în artele plastice.

Aşa încât, nu este de mirare că aprecierea unei domnişoare

Poganny, atunci când putea fi făcută din apropiere, chiar într-una dintre sălile Muzeului de Artă din București, genera emoții imposibil de egalat prin cercetarea unei fotografii...

Se impune însă aprecierea acestei lucrări de doctorat și prin altă prismă, aceea a unei pledoarii pentru MATERIALITATE ca atribut fundamental al substanței plastice, în condițiile unei îngrijorătoare actualități.

- materialitatea - temă eternă a figurării plastice

În ultimele trei decenii ale istoriei imaginii plastice, tema alcătuirii artistice, sub aspectul concreteței ei, a suportat remarcabile și, uneori, șocante reconsiderări. Pe de o parte, avem de-a face cu îndepărtarea sistematică, până la negare și dispreț, de valorile obiectelor artistice bi și tridimensionale, între picturi, gravuri, tapiserii și sculpturi sau alcătuiri ceramice, cu existență concretă și aptă de a fi prezervată în colecții și muzee.

Ar fi vorba de o desconsiderare programatică a acestor concrete și seducătoare construiri artistice în favoarea unor evenimente, în care detaliile materiale ale produsului artistic, sunt neglijate spre mai buna apreciere a actului artistic împărtășit, consumat și perimat, odată cu epuizarea întâmplării intenționate... Evenimentul devine mai important decât produsul artistic, răspunsul imediat și spontan al receptorului / consumatorului / privitorului, care poate modifica și deforma realizarea plastică inițială, este cel care dă măsura interesului și impactului acelui fapt artistic.

Obiectul de artă este deci înlocuit cu evenimentul, plăcerea estetică, determinată de seducția materială a produsului artistic ca atare, devine efemeră, minoră.

Pe de altă parte, odată cu rapida escaladare și invadare a perimetrului artelor tradiționale de către cele bazate pe tot mai sofisticatele programe pe calculator, se constată o firească și legitimă înlocuire a termenilor de materie, materialitate sau medii artistice cu alții similari dar de natură VIRTUALĂ...

Materia plastică nu mai este pasta picturii sau piatra și bronzul iar materialitatea este doar din ce în ce mai detaliat și abil sugerată iar mediul artistic poate fi mimat până la confuzie. Alcătuiri plastice fabuloase, sub aspectul folosirii celor trei componente fundamentale ale construcției artistice, forma, textura și culoarea, ajung de fapt să fie credibile doar prin performanțele vizuale ale unei realități virtuale.

A vorbi despre materiale și materialitate în aceste condiții este desigur o condamnabilă naivitate.

Iată deci că, cel puțin raportat la aceste mai noi și șocante reconsiderări ale obiectului artistic, tema materialității se impune cu îngrijorătoare și sporite rosturi.

Raportându-ne la nobila prezență a unei gravuri față

de un prinț sau o imagine multiplicată prin tehnici tipografice, tema complexă a materialității în gravură, pe cele două rute de analiză şi reflecție, cea a redării şi interpretării atributelor reale şi cea a prezenței concrete a stampei ca atare, se prezintă cu o pregnantă şi legitimă importanță.

În mai toate domeniile realizărilor artistice, firesc invadate de mijloace tehnice, cu o uimitoare putere de up-datare, se observă şi, la fel de firești, raportări şi recursuri la frumoasa şi mereu prețioasa, la nobila tradiție...

- materialitatea - temă eternă a figurării plastice

Lucrarea concepută de Florin Stoiciu ca teză de doctorat a fost structurată în jurul a trei preocupări fundamentale:

- *condiția materialității ca o temă constantă în istoria artelor vizuale,*
- *cele două rute de interes pentru materialitate, una ca scop inerent al figurării şi alta derivată din seducția materială a oricărei alcătuiri plastice*
- *modul specific în care această temă s-a pus în cazul domeniului gravurii.*

Experiența de artist plastic, cu un teritoriu predilect de manifestare, în apropierea plăcii de gravură, a însemnat, fără îndoială, un patrimoniu avantajos de experiență practică dar şi de sensibilitate şlefuită. Domeniile lucrării sunt atacate, în consecință, cu seriozitate dar şi cu aplomb, cu naturalețe dar şi cu rigoare ştiințifică. Nu trebuie pierdut din vedere nici dificultatea desfăşurării acestei abordări teoretice, pe fondul unui inventar restrâns de scrieri de specialitate, în limba română, despre gravură.

Aflându-mă conducător al acestei pretențioase teme pentru doctorat, se cuvine să amintesc despre numeroase şi deloc confortabile limpeziri, prin discuții şi reordonări ale rutelor de cercetare pretinse de subiect.

În mod cert, aşa precum menționam, condiția de practician avizat al domeniului a autorului a reprezentat o indiscutabilă premiză pozitivă.

Evitând o evaluare ca inventar a secțiunilor şi subcapitolelor lucrării, vom identifica, într-o economică expunere, cele mai proeminente merite ale scrierii, chiar dacă acestea nu vor fi menționate în ordinea abordării lor.

Condiția de mare specificitate, cu identități dificil de marcat, a gravurii față de tipar, unde cele două domenii au oscilat între meşteşug şi artă, s-au suplinit sau chiar înlocuit pentru câteva secole şi au colaborat difuz şi complicat până în zilele noastre, reprezintă o secțiune firesc-importantă a scrierii.

Pe lângă argumentele care demonstrează derivarea tehnicilor moderne tipografice din cele tradiționale ale gravurii,

se iniţiază o amplă şi convingătoare prezentare, pe paliere istorice, a descoperirii şi maturizării acelor tehnici, care au constituit tipurile fundamentale de imprimare.

Tabelul sinoptic alcătuit cu acest rost reprezintă o importantă contribuţie la studiul sistematic al temelor acestui domeniu, în egală măsură, aducerea în lumină a aspectelor generate de ariile mari, din dezvoltările conexe ale gravurii, se constituie şi în şansa studierii a noi aspecte ale temei materialităţii, în funcţie de necesităţile aplicative ale imaginilor. Ţelurile comerciale sau ştiinţifice ale ilustraţiilor au pretins abordări distincte sau amplificate, ale acestei teme.

- materialitatea - temă eternă a figurării plastice

Însăşi problema materialităţii, ca temă a figurării credibile a pretextelor lumii vizibile, este reliefată pe fondul maturizării istorice a conceptului de imagine plastică şi fără a se pierde din vedere aspectul şlefuirii în timp a limbajului specific în această viziune, performanţele determinate de limitele tehnice ale unor modalităţi de incizare sau gravare cu acid sunt determinate să devină argumente de studiu ale temei menţionate. Nu în ultimul rând, autorul supune unei analize sistematice şi reperele de seducţie concretă ale alcătuirii plastice numită gravură. Modalităţile de încerneluire, tipurile şi calitatea cernelurilor, genul de presă şi tehnica manevrărilor ei, calităţile subtil nuanţate ale hârtiei de gravură, ca grosime, textură şi încleiere, ca produs manual sau de serie mică, reprezintă neîndoelnice repere suplimentare, ale gradului de apreciere, de plăcere estetică generată de admirarea unei gravuri...

Chiar dacă, nu în totalitate conştient de hăţişul pretenţios al tuturor acestor determinări, amatorul de stampe din litografia lui Daumier, evocat la începutul acestui referat, îşi filtra interesul şi aprecierea prin grila pe care am punctat-o mai înainte...

Iar dacă am fi obligaţi să conchidem într-o singură frază meritele aventurii teoretice ale colegului nostru, am sublinia buna alegere a unei teme atât de general valabile în istoria imaginii artistice dar şi înţeleaptă etalare a ei, pe palierele istorice, tematice şi ale tehnicilor artistice.

Iată deci o teză de doctorat necesară, o scriere de specialitate aşteptată şi o carte, ca o mare reuşită.

prof. univ. Dr. **Mihail Mănescu**
Decan al Facultăţii de Arte Plastice

-Universitatea Naţională de Arte din Bucureşti-

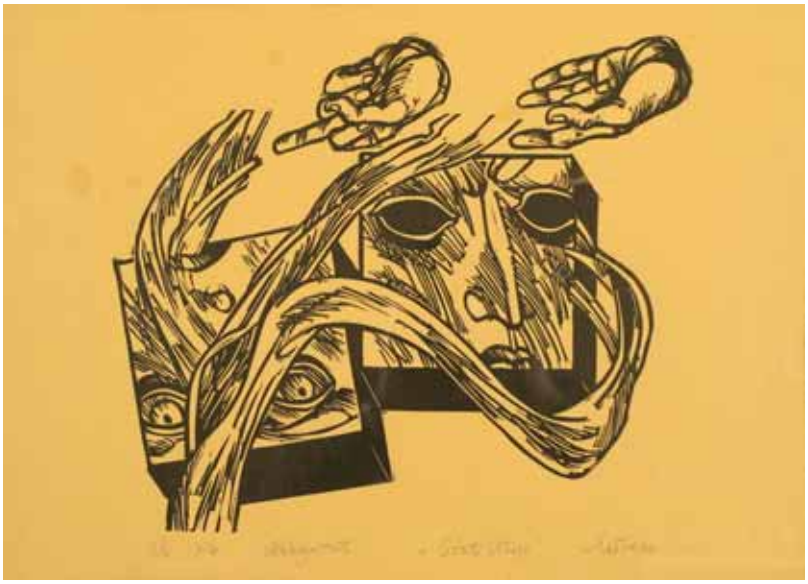


Fig. 1. MIhail Mănescu. "Ambiguitate I". Xilogravură, lemn în fibră

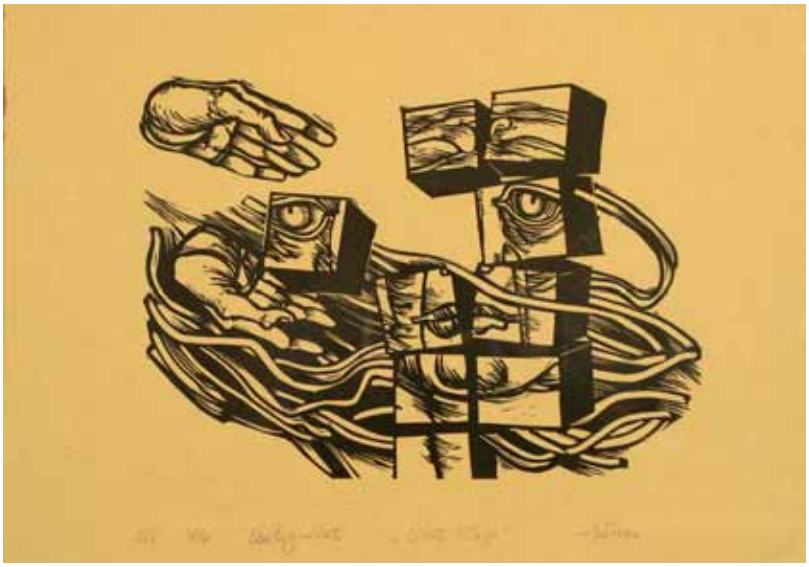


Fig. 2. MIhail Mănescu. "Ambiguitate II". Xilogravură, lemn în fibră

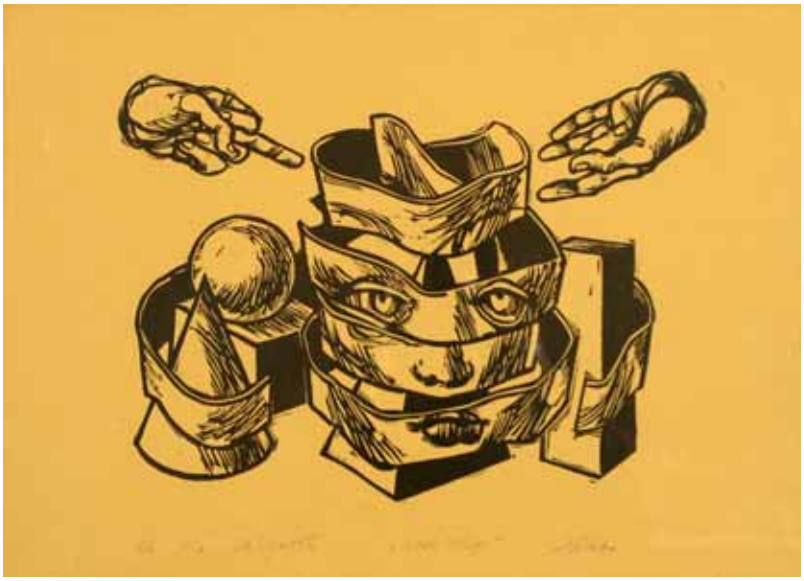


Fig. 3. MIhail Mănescu. "Ambiguitate III". Xilogravură, lemn în fibră

Argument:

Fig.1. Leonardo da Vinci, Cioconda, Ulei pe lemn, 77 x 53 cm . Muzeul Luvru, Paris

Spre deosebire de alte arte, cele vizuale se construiesc pe alcătuiri concrete, pe forme care au substanță plastică, cu atribute obiective recunoscute, precum volumul, culoarea, textura.

Deşi identificate ca şi creații cu rosturi spirituale, artele plastice îşi încheie procesul creator în opere concrete, palpabile, cu o indubitabilă materialitate, aceasta din urmă coexistă firesc cu emanația spirituală al lucrării, cu mesajul explicit sau cel secret, intraductibil.

A aprecia o operă de artă în absența unor asemenea proeminente seducții vizuale şi tactile ar reprezenta o superficială intenție, aşa încât se impune adevărul incontestabil al importanței materialității operei de artă.

Chiar dacă vom lua în calcul, şi acest lucru se impune desigur, unele tendințe ale artei plastice contemporane care folosesc computerul, unde realul a fost reconstruit în realitatea virtuală, în care mesajul operei de artă este supus aleatorului şi operațiunilor interactive şi unde corpul fizic al lucrării de artă se reconstruieşte în obiect media, tema materialității se va pune în continuare. Aceasta pentru că, pe de o parte, vom aprecia calitatea unor repere ale alcătuirii plastice virtuale prin sugestia cât mai convingătoare a celor inițiale, captate din realitate, iar pe de altă parte, pentru că o reconsiderare, un recurs la valorile milenare ale lucrării de artă, ca alcătuire fizică, concretă, reprezintă o nobilă reevaluare.

Fig. 2. Michelangelo Buonarroti, David, Marmură, Galeria Academiei din Florența

Este vorba deci despre bucuria estetică de a admira lucrarea de artă atât sub aspectul mesajului dar şi din punctul de vedere al substanței plastice din care este alcătuită, în cazul gravurii fiind vorba de frumusețea traseelor gravate, de calitatea negrului şi a griurilor, de seducția hârtiei suport care pune în valoare tocmai traseele incizate.

Pe de altă parte, însăşi temele figurării plastice au ca subiect predominant sugerarea materialității motivului vizibil, fie acela iarba, apă, lemn, piatră sau coapsă.

În dialogul cu lumea vizibilă, în efortul de a figura, creatorul are de a face cu teme clare, prea puțin schimbate în câteva milenii de existență a istoriei imaginii plastice: definirea subiectului, sugerarea formelor şi a materialității acestora.

Fig.3. Rembrandt HARMENSZOON VAN RIJN Aquaforte şi Pointe-Seche, ; Rijksmuseum, Amsterdam

Aşa încât, un important sector al studiului se va referi la materialitatea ca temă în gravură, ținând seama de rolul

Fig. 4. Deutsche Illustrirte Zeitung. Gravură lemn în cap. 1892.

Fig. 5. Deutsche Illustrirte Zeitung. (detaliu) Gravură lemn în cap. 1892.

Fig. 6. Deutsche Illustrirte Zeitung. (detaliu) Gravură lemn în cap. 1892.

Fig. 7. Deutsche Illustrirte Zeitung. (detaliu) Gravură lemn în cap. 1892.

Fig. 8. Deutsche Illustrirte Zeitung. (detaliu). Gravură lemn în cap. 1892.

extrem de important pe care l-a jucat acest gen, până la apariția clișeografiei, acela de tehnică artistică de multiplicare a unor originale din vastul domeniu al belle-artelor.

În esență, avem de-a face pe această primă rută de interes cu o dublă condiție a conceptului de materialitate:

a. cea a prezenței fizice a picturii (Fig.1)***, sculpturii*** (Fig.2)***, gravurii*** (Fig.3) ***ca operă în sine.***

Aici, numai prin măiestria gravorului, se poate mima moliciunea nuanțelor pictate sau luciul satinat al marmurei față de sclipirile surde ale bronzului. În absența documentului fotografic, pe parcursul a trei-patru sute de ani, numai gravura putea multiplica și face cunoscute celebre opere de artă, aparținând picturii, sculpturii sau arhitecturii.

b. cea a modului specific genului artistic, prin care reperele motivului vizibil, cu materialități atât de nuanțate, au putut fi figurate în lucrare. (Fig. 4, 5, 6, 7, 8.)

Această a doua ipostază a conceptului de materialitate este, bineînțeles impusă de condiția gravurii ca gen artistic de sine stătător. Confruntat el însuși cu provocările lumii vizibile, doritor să reconfigureze în spațiul bidimensional al plăcii de gravură, motivele reale, vizibile, artistul gravor trebuie să răspundă unei teme veșnice a artelor plastice, aceea de a sugera materialitatea reperelor vizibile.

Credibilitatea scenei gravate este girată de materialitatea motivelor reprezentate, mimarea cărnii și a părului din realitate, sugerarea convigătoare a ierbii și a pietrei, invitația la tactilitate a mătăsii sau a platoșei desenate.

Se mai impune însă și o a doua rută de interes al studiului nostru.

Este vorba, așa cum menționam, despre farmecul prezenței în sine a stampei, despre prețioasa textură a hârtiei de gravură, de cele mai multe ori confecționată manual, despre calitatea greu de egalat a unor negruri catifelate, susținute de șanțurile incizate sau despre abia sesizabilele griuri, construite prin foarte fine țesături de linii sau tonuri ale aquei-tintei.

Pe scurt, este vorba și despre materialitatea în sine a lucrării de gravură, așa precum vorbim de pregnanta materialitate a unei picturi, atunci când îi descifrăm conținutul sau de invitațiile tactile generate de aprecierea unei sculpturi în marmură sau bronz.

„Orice artă este o lume, fiecare tehnică este un mediu a cărui valoare activă este egală sau superioară aceleia a mediilor istorice. Nu trebuie să fii neîncetat istoric, ci și fizician și chimist, nu pentru a-ți satisface curiozitatea cu experiențe și rețete, ci

pentru a împlini scopul de a cunoaşte în alcătuirea lor aceste lumi imaginare, căci poezia lor esențială este de combinație, nu de efuziune. Diferite familii spirituale pot să se complacă în orice tehnică posibilă, însă fiecare materie are aleșii şi inițiații săi. Ordinul gravorilor este deosebit, el abundă în vizionari. Aici ei nu sunt singuri. Şi unii şi ceilalți sunt luminați de o flacără tainică sau atinşi de reflexele ei. Aşa stau lucrurile atunci când ei trasează imaginea omului, ori dacă vor să ne dea vreo idee despre colțuri singuratice din natură, ca şi atunci când interpretează opera fluidă a pictorului pentru a o încorpora austerei lor durități."

(Henri Focillon „Maeştrii stampei" Ed. Meridiane- 1972)

Fig. 9. Galestruzzi Trophies. Partea a patra dintr-un set de gravuri care includ compoziția lui Polidoro da Caravaggio

Fig. 10. "Trofeu" .Lucrare atribuită lui Polidor da Caravaggio. Peniță cu baiț peste carbune negru și hârtie tonată în verde. Lumina este rezolvată cu ajutorul cretei albe. Dimensiune 440 x 265 mm. Lucrarea se găsește la Muzeul Ermitaj.

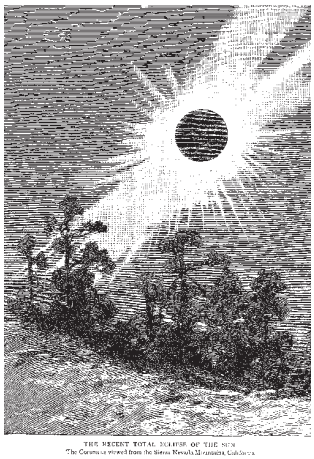


Fig. 11."The recent total eclipse of the Sun". Gravură lemn în cap. Graphic Illustrated Newspaper. 1888.

Introducere

Gravura, însoțind genurile artistice clasice, pictura şi sculptura, oferă un impresionant teren de studiu pentru tema materialității în imaginea plastică, mai ales sub aspectul obligației de a sugera materialități concrete, specifice domeniilor belle-artelor fundamentale, pictura şi sculptura. Timp de secole, alături de desen, gravura, mai cu seamă înlocuitor al tiparului ca mijloc de multiplicare a operelor de artă, va servi interese de materialitate ale operelor majore. Ea va traduce laborios teme pictate precum şi altele sculptate, străduind să mimeze vibrația coloristică a pastei pictate pe pânză dar şi robustețea marmorei sau a bronzului, textura moale şi mereu incertă a tuşei pictate precum şi textura cu durități calificativ diferite a marmorei, a pietrei sau bronzului.

În egală măsură, tehnicile ei, atât de diferite, sub aspectul dificultăților de manevră dar şi al performanțelor, vor răspunde în timp, diferit şi nuanțat, cerințelor de figurare convingătoare a materialității reperelor vizibile, iarba, cerul, apa, piatra, carnea.

Cel puțin sub aspectul condiției de multiplicator, cu înalte exigențe, al unor imagini plastice, picturi sau sculpturi, cu largă recunoaştere socială în epoci date, gravura a trebuit să răspundă provocărilor specifice ale redării materialității operelor de artă pe care trebuia să le reproducă (Fig. 10.). Această obligație avea să şlefuiască, la nivelul fiecărui gen de incizare şi imprimare, tehnici de figurare tot mai performante, în care elaborarea traseelor elementare, cioplirea sau tăierea lor, era puternic determinată de dificultatea temei figurate (Fig.9).

Asistăm, la acest nivel al studiului nostru, la două rute de maturizare a tehnicii figurării, cel puțin sub aspectul rosturilor lucrării.

Pe de o parte, indiferent de tehnica luată în studiu, acuratețea elementelor primare, săpături în lemn, incizări în alamă sau oțel, corodare prin acid a unor zgârieturi, tinde să ajungă la un nivel de definiție, capabil să figureze detalii convingătoare ale motivului real, să construiască o materialitate mimată cât mai credibil. Mai mult decât atât, pe rutele sale utilitare, aplicative, ca de pildă în ilustrația de tip document (Fig. 11.) sau în cea ştiințifică, numeroase provocări ale motivului real, cu aparențe şi texturi variate, găsea răspunsuri adecvate în tehnica gravării.

Categoriile de semne specifice fiecărei modalități de incizie, se supuneau unui proces neîncetat de perfecționare, de finețe a semnului primar, corelată cu rezistența lui la tiraje consistente şi repetate.

Așa putem ajunge să apreciem cu respect și uimire, cum o suprafață de lemn de mărimea unei palme, poate fi adusă în condiția unei dantele de semne cioplite (Fig. 12), cu semne de o uimitoare finețe, capabile să descrie materialitatea complexă a unui motiv impus.

Fig. 12. Detalii după gravura lui Durer "Hercule" și placa de lemn a suportului

Pe de altă parte, într-un mod cât se poate de legitim, cele câteva mai importante tehnici de gravură, în metal, cu incizări directe (Fig.13) sau ajutate de acid, cu semne liniare sau care controlează tenta de gri, au ajuns să realizeze dificultăți similare de figurare, prin modalități uimitor de bine adaptate motivului impus.

În cel de al treilea rând, nu ne putem opri să nu apreciem cum, raportat la limitele unei tehnici față de alta, fiecare gen al gravurii și-a construit un inventar predilect de teme, în care operează cu autoritate.

La un pol al acestor performanțe s-ar situa lemnul iar la cel de vârf, ar trebui să apreciem gravura în dăltiță (Fig. 14), ca o culme a unei super-definiții a figurării.

Mai mult decât atât, chiar în interiorul istoriei aceleași tehnici, de pildă xilogravura, se pot constata, între ilustrațiile renașterii timpurii și performantele planșe ale perioadei sfârșitului de secol XIX, uimitoare creșteri de posibilitate a figurării plastice. Semnele de început, simple, groase și stângace (Fig. 15), se transformă, prin apreciabile performanțe ale dălților și ale preparării suportului lemnos, în trasee de mare finețe, vioaie și fluide, capabile de a sugera forme cât se poate de variate (Fig. 16).

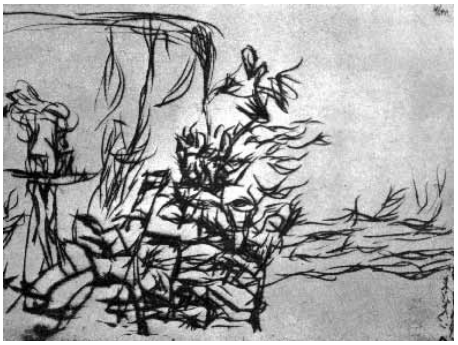


Fig. 13. Paul Klee. The Pergola. 1910. Pointe seche. Muzeul de Artă Modernă, New York. S.U.A.

Fig. 14. Detaliu. Gravură în dăltiță

Fig. 15. Detaliu. Anonim German. "Versiunea Germană la fabulele indiene Bitpai. Ulm, 1483. Lemn în fibră.

Fig. 16. Detaliu. Gravură lemn în cap. Graphic Illustrated Newspaper. 1888

Fig. 17. Ilustrație de G.Dore și B. Jerrold, Londra, 1872. Xilogravură după Gustave Dore. (fragment) Biblioteca publică din New York.

Fig. 18. Hans Baldung Grien. "Coversation of St. Paul". (fragment) Xilogravură lemn în fibră. Graphische Sammlung Albertina, Viena. Austria.

Fig. 19. Janet McMillan. "Abstract". 1969. Gravură în adâncime colorată. 49 cm x 46 cm. Institutul Pratt, Brooklyn, New York. S.U.A.

Cel puțin sub aspectul acestor două zone de interes se impune trasarea a două rute de studiu în prezenta lucrare.

Un prim traseu ar trebui să indentifice limitele şi performanțele unor tehnici tradiționale ale gravurii, raportate la temele figurării - şi acelea distincte, înaintea şi după apariția tiparului industrial.

Un al doilea ar trebui să aducă în lumină modul în care fiecare tehnică de gravare, confruntată cu trepte de dificultate, îşi va găsi resurse de şlefuire şi de maturizare a propriilor mijloace de expresie, capabile să răspundă unor teme tot mai dificile.

Delicata temă a materialității va provoca în secole de aşezare şi impunere a istoriei unor genuri ale gravurii, momente de reper, paliere de maturizare a unor tehnici specifice.

Nu se poate ocoli nici problema inconfortabilă a performanțelor în sine ale unor tehnici de gravură, ca de pildă finețea unor grupuri de semne în categoria tehnicilor aquaforte (Fig. 20), capabile de a sugera orice material vizibil. Dacă va trebui să raportăm finețea unor asemenea semne gravate, la rigorile aspre ale tirajului, de obicei unul consistent, vom putea constata precaritatea finețeii inciziilor, incapabile să susțină tirajul impus.

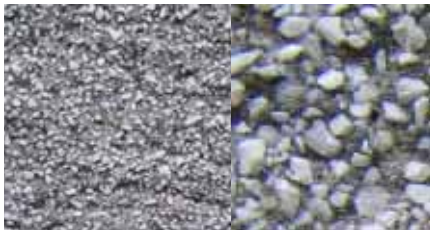
Se impune a fi acceptat adevărul că, în perioada de înlocuitor al tiparului, gravura tindea să rezolve atât multiplicarea unor imagini egale şi credibile ale unor opere de artă, cu repere fizice de materialitate, deja clasice cât şi existența acestora alături de marile provocări ale figurării: limitarea în spațiu (Fig. 17), proeminența volumelor (Fig. 18), elementele de vibrație coloristică şi de textură, etc.(Fig. 19)

Fig. 20. Albrecht Dűrer. (fragment) Adam şi Eva. 1504. Aquaforte. Muzeul de Artă din Boston, S.U.A.

Cap. I.

Materialitatea, atribut firesc şi permanent al imaginii plastice

a



b

c

d

e

f

Fig. 1. (a, b, c, d, e, f). elemente texturale

I.1. Atributele fundamentale ale formei vizibile şi ale formei plastice

-suport teoretic-

Prezența obiectivă a unei forme din realitatea vizibilă înseamnă identificarea unui volum care îi susține forma, a unei culori care o personifică şi a unei calități texturale care o face inconfundabilă.

Coexistența acestor trei fundamentale atribute reprezintă garanția existenței obiective, concrete, a unei forme din realitate.

În măsura în care acceptăm că multe milenii de istorie a imaginii plastice au însemnat tentative de a reconfigura realul, este firesc să apreciem că atributele de bază ale formei reale au devenit şi cele fundamentale ale formei plastice.

Aşa încât, baza teoretică a demersului nostru ar pleca de la premiza acceptării celor trei atribute ale semnului plastic, unde, pe lângă formă şi culoare, se poate indentifica şi textura.

Acest adevăr constituie un argument în favoarea ideii ca această componentă a materialității este o valoare intrinsecă a oricărei alcătuiri plastice, chiar de la nivelul semnului plastic primar.

Definiția texturii ar putea fi proprietatea unei suprafețe rezultată din microtopografia unei imagini constituită prin repetiția unor elemente.

Clasificarea proprietăților texturale se poate face pornind de la calitatea acelor elemente: natura şi dimensiunea lor cât şi specificul repetiției lor.

Textura poate fi citită pe mai multe trepte de observație, de la distanță până spre condiția de macro (Fig. 21, a, b, c). În consecință tipurile de atribute vor fi de la categoriile:

Neted-rugos, mat-lucios, plan-accidentat… către elementele texturale repetate după un ritm organizat sau nu, cu dimensiuni agresive sau nu, cu un ritm insistent de pregnanță sau nu, cu materialitate dură sau moale, cu transparență sau opacitate, cu forme semisferice, unghiulare, peliculare, fasciculare sau filiforme etc. (Fig. 21)

Se mai poate vorbi de o unitate texturala sau de texturi incerte, de o forță a ținutei texturale, în orice caz vom avea dreptul să ne referim la o calitate texturală.

În cazul unei paste picturale (Fig. 21, e, f), diferențele

de aşternere, prin întindere amplă sau măruntă, se realizează calitaţi identificabile, apreciate si manevrate avizat de către practicieni.

Putem vorbi deci de valori semnificante ale texturii încă de la acest nivel al aşternerii pastei, aceasta pentru că aparenţa tuşelor, dinamica aşternerii lor, vigoarea sau moliciunea gesturilor care le-au realizat, transmit mesaje viguroase sau molatece, nu numai despre autorul-pictor ci şi despre rosturile adânci ale mesajului intenţionat de artist.

Este de semnalat cu insistenţă faptul ca între atributele fundamentale ale semnului plastic, pe lângă formă şi culoare se situeaza categoric si textura.

Aceasta pentru că, practic, nici forma, nici culoarea nu pot fi luate în sine, nu pot fi apreciate distinct, în afara suportului textural.

Transparenţa carnală dintr-o anumită pictura, impactul unui negru catifelat dintr-o gravură aquaforte, strălucirea satinată a unei glazuri de pe un vas japonez sau seducţia materială a unei tapiserii de lână nu se pot aprecia în lipsa unei anumite tuşe picturale sau al unui anumit ritm de amestec a semnelor lăsate de culorile de bază ale amestecului, în afara unei anumite relaţii între culorile realizate de oxizi si calitatea stratului transparent ce o acoperă, în afara unor tonuri pe care numai lâna, cu strălucirea fibrelor ei le poate realiza, în absenţa unui anumit negru fluidizat prin presiune, în cazul gravurii, apăsat în adâncimile subtil diferenţiate, prin incizare.

Una dintre cele mai importante teme ale figurării - ***materialitatea***-, se realizează desigur si printr-o avizată exploatare a virtuţilor texturii. Realizarea, prin mijloace controlate plastic a unei anumite texturi, poate ajuta la sugerarea credibilă a unei materialităţi date. Moliciunea unui drapaj, satinajul unei coapse sau ridigitatea unei stânci sunt bineînţeles rezolvate cu tuşe şi gesturi distincte care obligă urmele de pensulă să realizeze texturi cu aparenţe şi rosturi diferite, anume direcţionate spre nevoile figurării.

Elementele de analiză ale texturii: ***suportul, materia şi maniera.***

Aceste trei repere ale unei posibile aparenţe structurale nu sunt numai dictate de firesc şi de bunul simţ ci agreate şi impuse în literatura de specialitate de Grupul μ, în "Tratat al semnului vizual", Editions Du Seuil, Paris, 1992.

Luând cazul unei linii incizate cu ajutorul acidului, deci a unei trăsături realizate în aqua-forte, textura acestui semn fundamental va fi esenţial determinată de:

- **hârtia de gravură** (Fig. 22.), ale cărei reliefuri, abia

Fig. 2. Diferite sorturi de hârtie

Fig. 3. Cerneluri de gravură

Fig. 4. Florin Stoiciu. detaliu. 1996. Litografie maniera laviului. Colecţie particulară

sesizabile, rugoase, satinate, cu reliefuri agresive sau molcome, absorbante sau seci şi opace, care preiau în consecinţă, diferenţiat, cerneala de imprimat.

- **cerneala** (Fig. 23), a cărei intensitate, finețe, transparenţă sau nuanţă virată către un ton colorat, vor da nenumărate aparenţe acelei linii, îi vor conferi calităţi texturale, insistent determinate de calitatea cernelii

- **stilul de incizare, maniera de gravare** (Fig. 24) a acelui semn, mai viguros şi ferm, mai exact sau mai incert, mai delicat sau subtil nuanţat prin apăsare, mai fluid sau mai ţeapăn, mai unduios sau rupt în unghiuri rigide. Toate aceste abia sesizabile detalii fac maniera unei trăsături, o personifică, îi conferă atribute care o fac identificabilă.

Trăsăturile specifice realizate astfel, încă la nivelul manierei de a trasa o linie, alăturate calităţii anume a cernelii şi aşternute pe un suport cu atribute la fel de specifice, pot genera un semn plastic cu o textură unică, cu o personalitate care poate fi recunoscută şi evidenţiată.

Aşa se explică faptul că un detaliu prelevat dintr-o gravură a unui maestru, chiar dacă nu figurează ceva anume, are repere stilistice, numai la nivel textural, care îl pot identifica pe autor.

Fig. 5. Detaliu. Dürer

Fig. 6. Detaliu. Rembrandt

I.2. materialitatea în sine a semnului plastic

Indiferent ce motiv al realului este reconfigurat în lucrarea de artă, însăşi trăsăturile desenului sau ale gravurii, ale tuşei pictate sau ale ciopliturii au o frumusețe în sine, datorită unei materialități specifice.

Ba chiar mai mult decât atât, în situația unor alcătuiri plastice nonfigurative, suprafețele şi volumele construite vor avea calități plastice imediate. Expresivitatea unor griuri, vibrația unor pete de culoare, tactilitatea seducătoare a unor texturi de volume sculptate, toate acestea reprezintă o substanță concretă, convingătoare şi emoționantă.

Aprecierea, din imediata vecinătate, a unui portret cu coif, pictat de Rembrand este înzecit mai convingătoare şi emoționantă, mai cu seamă datorită faptului că privitorul poate aprecia întâmplările pastei întinse cu pensula, agitat şi viu, răspunzând unei misterioase comenzi a dorinței artistului.

La fel, privirea de aproape a unei gravuri în dăltiță, eliberată de geamul protector, poate fi, pentru un adevărat amator de stampe, un adevărat regal.

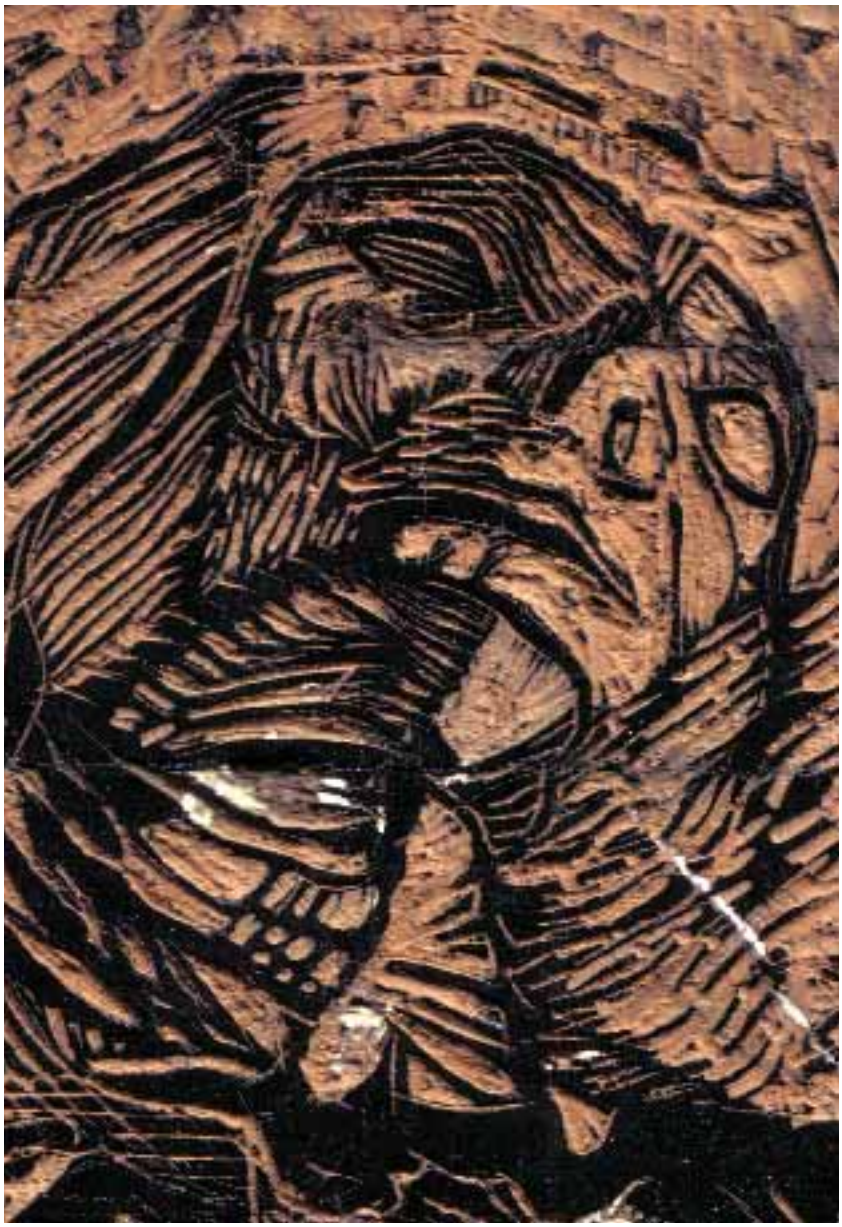
Geometria impecabilă a unor incizii este vibrată cu ajutorul unor adâncimi subtil nuanțate şi prin folosirea unor cerneluri cu performanțe specifice. Hârtia, care prin umezire, a căpătat virtuți sporite de maleabilitate, s-a pliat supusă, în cele mai intime văi incizate şi a ajutat culoarea cernelii să capete vibrații de neimaginat. Aşa cum spuneam, nici cea mai performantă replică fotografică, nu poate egala acea experiență vizuală.

Tot astfel, impactul vizual al unor suprafețe colorate dintr-o pictură cu suprafețe geometrice de Mondrian, care nu mai datorează nimic vreunui raport cu motivele reale, este remarcabil. Suprafața de pastă pictată, vibrează, emanând lumină colorată, privitorul fiind impresionat numai de către acest atribut al lucrătii.

Iată de ce se poate vorbi de materialitatea în sine a semnului plastic, nu numai în sensul unei bucurii vizuale generate de acea materialitate ci chiar şi de un potențial semnificant al atributelor ei fundamentale. Aceasta pentru că o tuşă pictată poate sugera fermitate şi sinceritate, un ton bine ales poate aminti de rafinate gusturi, iar un traseu liniar gravat

poate da mărturie nu numai despre îndemânarea ci şi despre vioiciunea de spirit a artistului gravor.

Analizând cazuri de gravuri, precum şi detalii supradimensionate ale altora, intenționăm să punem în lumină cele mai semnificative atribute ale stampei, care o fac plăcută vederii chiar şi numai la nivelul materialității semnului plastic.



Florin STOICIU

I.3.Repere istorice ale temei materialității

Arta rupestră: Lascaux, Altamira.

Pornind de la premiza că imaginile rupestre, sau parietale, sunt cele mai vechi urme de activitate picturală, putem spune că odată cu acestea, tentativele de reproducere a unor motive reale, încep să răspundă unor rosturi de figurare plastică.

Fig. 1. Peştera Lascaux, Taur

Figurarea a fost folosită ca practică magică în folosul vânătorii, al împăcării cu realitatea sau poate chiar în dorința de a o stăpâni. Figurile animaliere, atingând uneori mărimea naturală, realizate cu ajutorul unei tuşe viguroase, arătând perfecțiunea atitudinilor şi siguranța trăsăturilor, devin mărturii ale ascuțimii simțurilor şi ale unei îndemânări bine stăpânite. Executate cu degetul, cu dăltița, cu penelul din fibră de scoarță sau cu trestia, picturile nu folosesc decât culori minerale, ocru galben, ocru roşu şi negru.

Ca raportare la tema materialității, ar fi de remarcat că tocmai necesitățile magice, care trebuiau să-i facă pe privitori să creadă cu tărie că picturile nu erau doar reprezentări ci chiar animalele desenate, obligau la performanțe la care suntem sensibili şi astăzi.

Caligrafia contururilor, justețea redării detaliilor morfologice, calitățile mimetice ale culorilor, dinamismul pozițiilor, reprezintă doar câteva performanțe derivate din preocupările față de tema materialității.

Pictura egipteană

Această perioadă poate fi caracterizată printr-un spirit de "analiză abstractă" culorile fiind reale fără a fi neapărat "realiste".

Fig. 2. Scena de ospăț funerar, Teba, Mormântul lui Nakht. Mijlocul Dinastiei a XVIII-a

Hieratismul pozițiilor, insistente operațiuni de sinteză morfologică, nu puteau duce decât la fireşti operațiuni de descărnare, de eliberare a formelor desenate, de prea multe atribute materiale.

Profund religios, egipteanul avea nevoie de imagini convingătoare nu prin asemănarea cu reperele reale ci, mai cu seamă, prin imagini ale unor ființe şi obiecte cu valoare simbolizantă. Acest decorativism sintetizant, grijuliu de a nu lăsa ca mesajul de tip magic-religios să fie compromis de atribute senzoriale, precum concretețea şi plăcerea unor aspecte tactil-

Fig. 3. Flautist Mormântul Tricliniului către 470 î.e.n. Muzeul din Tarquinia

Fig. 4. Cap de Fată zisă "Parizianca" Frescă cretană secolul al XV-lea (?) î.e.n. Muzeul Arheologic Heraklion

Fig. 5. Bacantă dansând, detaliu din friza Misterelor Dionisiace secolul I e.n. Vila Misterelor Pompei

colorate ale realului, avea să fie monedă curentă în pictura de canon bizantin, încă sute de ani după marea schismă.

Singurul raport cu tema materialității ar putea fi frumusețea desăvârşită a semnelor plastice, cu toate atributele sale, în dialogul atât de bine stăpânit cu suprafața plană a peretelui.

Pictura etruscă

În pictura etruscă omul nu mai trăieşte într-o lume închisă aşa încât figurarea îşi justifică rostul prin prezența plantelor desenate cu plăcere, a frunzişurilor delicate, a unor păsări cocoțate pe ramuri sau în zbor, dând mărturie că această populație ştia să privească în jurul ei şi că aprecia frumusețea unui peisaj. Tocmai noutatea unor asemenea motive în pictură avea să oblige pe artişti să îşi şlefuiască mijloacele de limbaj către o mai convingătoare redare a realității, a reperelor ei materiale.

Pictura greacă

Gustul pentru imaginea convingătoare, sub aspectul captării realului, avea să creeze premizele unui alt tip de figurare, mai apropiat de viață, formele vii luând locul geometriei formelor, a morfologiei stilizate.

Copiind modelele asiatice, artiştii au ocazia de a-şi exersa mâna şi de a se apropia de viață.

Această experiență le-a permis pictorilor, cu ajutorul figurării, să prezinte scene mai variate, cu subiecte mai apropiate de lumea reală.

La început, au căutat o precizie a liniei şi o puritate a trăsăturilor, apoi, odată cu progresele tehnicilor picturale, s-au străduit să reproducă chiar şi expresia personajelor. Mai apoi, încă din secolul al V-lea, au atacat problemele complicate ale perspectivei şi ale adâncimii, cu rezolvări remarcabile, chiar şi în afara cunoştințelor de mai târziu.

Pictura romană

Aceasta perioadă este caracterizată printr-o atenție sporită față de alte şi alte aspecte ale vieții reale şi ale detaliilor acestora. Remarcabile naturi statice, care însoțesc apetisant picturile murale cu banchete de pe zidurilor încăperilor de la Pompei, cu figurări de peşti păsări, fructe etc. dau măsura interesului evident pentru mimarea materialității formelor vii. Tehnica picturii atinge culmi impresionante, adevărate tehnici impresioniste fac ca fazanii sau peştii din acele platouri să scânteieze apetisant, credibil...

Mai ieftină decât prelucrarea marmurei, executarea unei

picturi le îngăduia unor persoane cu stare mijlocie să-şi păstreze imaginea şi să le-o transmită urmaşilor. Cu acest respect faţă de realitatea figurării, prezent şi în multe alte opere, cum ar fi portretul Brutarului şi al soţiei sale, dovedesc că la Roma, arta picturii nu s-a dezvoltat numai în umbra elenismului.

Pictura egipto-romană

Dacă figurarea egipteană, din timpuria antichitate se caracterizase, ţinând seama de anumite convenţii şi canoane sever impuse, printr-o grilă hieratic-decorativă, putem observa acum, cum o reaplecare emoţionantă şi stăruitoare asupra realităţii, avea să îmbogăţească paleta mijloacelor de figurare şi chiar interesul pentru reperele materiale ale realului.

Este de remarcat cum meşteşugari foarte modeşti au reuşit să figureze portrete vrednice de admiraţia noastră, nu numai pentru fidelitatea cu care au reprodus trăsăturile modelelor, ci şi pentru efortul de a transpune viaţa interioară care însufleţise, şi poate încă însufleţea, trupurile mumificate. Aceste lucrări au o remarcabilă valoare documentară. Costume, podoabe, pieptănături variază de la un personaj la altul şi putem vedea mai cu seamă cum, cu o anumită întârziere, moda Romei şi a Alexandriei s-a răspândit la ţară. La fel de preţioasă ne apare grija de a exprima în ochii atât de expresiv măriţi, neliniştea ce vestea încă din secolul al II-lea e.n., fervoarea cu care avea să fie întâmpinat misticismul creştin...

Fig. 6. Portret funerar de Fată. Fayum. Luvru, Paris. Franţa

Arta bizantină

Profund preocupată de puritatea mesajului divin, epurând cu străşnicie imaginea de orice aluzie la materialitatea senzorială a vieţii, arta bizantină avea să genereze un stil de o severă spiritualitate, prea puţin afectată chiar şi în zilele noastre.

Reperele materiale ale vizibilului sunt reprezentate şi rezumate la condiţia de simbol, recuzita şi decorul nu îşi îngăduie nici o cedare faţă de tentaţiile prezenţei plăcute ale fiinţelor sau obiectelor în adâncimea reală a spaţiului. Această rigoare avea chiar să se adâncească în secolele de după Marea Schismă.

Singure derogări de la canon au fost şi vor mai fi portretele împăraţilor sau ale ctitorilor, care, alăturate detaliilor vestimentare sau arhitectonice, dau mărturii documentare.

Până şi lumina este simbolizată, în disprețul faţă de biata lumină terestră şi adoraţia pentru lumina divină, lumina credinţei.

Aici, tema materialităţii, trebuie citită ca o remarcabilă

Fig. 7. Păstorul cel bun, (detaliu din timpanul de nord) pe la 424-450. Mausoleul Gallei Placida, Ravenna.

Fig. 8. Cimabue. Madona, Îngerii şi Sf. Francisc.

Fig. 9. Giotto. Jeluirea lui cristos (detaliu de frescă).1303-1305.Capela Scrovegni,Padova

Fig. 10. Giovanni da Fiesole, zis Fra Angelico. 1387-1455. Bunavestire (frescă). după 1437. Mînăstirea San Marco, Florența

Fig. 11.Piero della Francesca. Battista Sforza şi Ffederico da Montefeltro. Diptic. 1465-1466

înmănunchiere a tehnicilor de pictură pe zid sau a mozaicului, cu suportul arhitectural. Prezența concretă, prezența substanței plastice în acele alcătuiri este impresionantă, înălțătoare.

Duecento-ul

Prin Cimabue, schematismul "manierei bizantine" îşi pierde din asprime, personajele sale, chiar înobilate de o anumită ținută antică, încep să pulseze, să palpite de viață.

Cu timiditate încă, mai degrabă cu o nobilă reținere, detaliile morfologice şi vestimentare, încep să aibe raporturi mai fireşti cu condiția materială a vieții.

Trecento-ul Florentin

Figurarea în cazul lui Giotto este o continuare a demersurilor lui Cimabue. Scenele se caracterizează prin prezentarea monumentală a figurilor izolate şi adesea, prin recurgerea la decorul arhitectural pentru a structura spațiul. Personajele încep să aibă mimică şi să fie prezente într-o mişcare expresivă, nefiind izolate niciodată de acțiunea la care iau parte.

O bună măsură, cel puțin pentru spiritul nostru de creştini ortodocşi, stăruie în reprezentările sale, unde personajele evoluează demn dar animate de trăiri interioare, fără efecte scenografice şi dramatice, atât de prezente în secolele următoare de pictură religioasă apuseană.

Qattrocento-ul Florentin

Materia, prin figurare, devine imaterială

Acesta ar putea fi, în cea mai restrânsă formulare, explicația magiei exercitate de tablourile lui Fra Angelico. Acaparat în întregime de seninul său extaz mistic, pictorul izbuteşte să transmită puritatea sentimentelor religioase.

Qattrocento-ul în Umbria

Aceasta perioadă poate fi caracterizată printr-o artă statică, impersonală, atemporală .

Frumusețea formelor pure, presimțită şi impusă pentru milenii de Platon, este un declarat program estetic pentru Piero Della Francesca. Seducția vizuală a formelor sale pictate datorează mult înglobării formelor materiale curente în sintetice volume geometrice şi prea puțin prezenței fizice a cărnii, stofelor, decorului... Detaliile morfologice terestre, proeminențele nesemnificative ale volumelor, atributele prea concrete ale texturilor, toate sunt topite şi aliniate unor forme fundamentale, unui geometrism epurant, spiritualizat...

Qattrocento-ul la Padova

O figurare mult mai interesată de aspectele terestre ale realului, a detaliilor care pot identifica categorii distincte de medii, organice sau nu, pielea, ridurile dar şi texturile materialelor anorganice, începe să pună probleme distincte pictorilor. Manevrarea limbajului plastic se îndreaptă către figurarea unor materialități distincte, specifice, la Mantegna.

Stângăcia unor reprezentări perspecticve sau atitudini este compensată de o impresionantă prestanță a subiectelor în imaginea plastică.

De altfel, prea puțin cunoscutul dar excelentul gravor Mantegna va face dovada unor bine reliefate prezențe ale unor personaje, cu atitudini antice, statuare, în gravurile sale în cupru.

Fig. 12. Mantegna

Qattrocento-ul Venețian

La Antonello da Messina figurarea capătă o nuanță nouă.

Atras la început de Van Eyck, excelează prin tehnica uleiului, tehnică care îi permite şansa unei preocupări pentru aspectul material ar reperelor realului dar îi şi oferă posibilități mult mai mari pentru redarea efectelor dorite.

Fig.13.Antonelo da Messina Fecioara Buneivestiri. Alte Pinakotek,Munchen

Qattrocento-ul Florentin (II)

Renaşterea avea să-l investească pe practicianul artelor şi cu nimbul, în cele mai multe situații, de "om de cultură". Dialogul său cu vizibilul începe să aibe o problematică mult mai amplă. Provocările realului, mult mai extinse şi mai variate, pretind rezolvări mai adecvate.

În plan profesional, aceste preocupări suplimentare vor însemna numeroase şlefuiri ale viziunii artistice dar şi întemeierea a noi discipline conexe, strălucit maturizate în Cinquecento, precum perspectiva şi anatomia...
Verrochio, Ghirlandajo, Botticelli, Fillipo Lippi sunt nume care pot depune mărturie în sprijinul celor afirmate mai sus.

Fig.14. Sandro Boticelli. Primăvara.(detaliu). pe la 1487. Uffizi, Florența

Pictura veche din Țările de jos

Tehnica flamandă permitea să se obțină o profunzime, o luminozitate, o strălucire fără seamăn, care oferea un strat de culoare stabil inalterabil. Moment crucial între tehnicile picturii, pictura în ulei aveau să genereze uimitoare realizări ale figurării, ale sugerării materialității. Adevărate culmi ale portretului şi ale genului naturii statice, lucrările din epocă conduc tema materialității reperelor din lumea vizibilă către ultima consecință.

Fig. 15. Hubert şi Jan Van Eyck, Polipticul Mielului Mistic,Voleurile "Cavalerilor lui Cristos" şi "Sfinților Pustnici"1432 St. Bavo, Gand

Fig. 16. Leonardo da Vinci. Cioconda.(Mona Lisa). 1513-1515. Luvru,Paris

Fig. 17. Albrecht Durer Adam şi Eva (diptic) 1507.Prado, Madrid

Fig. 18. Pieter Brugel cel Bătrîn,1525?-1569, Vânători în zăpadă, Ianuarie (detaliu), 1565 Kusthistorisches Muzeum, Vienna

Devenită un adevărat scop în sine, materialitatea este slujită cu abnegație de artişti prestigioşi, dragostea pentru interiorul locuințelor şi al persoanelor şi obiectelor care le populau, au prilejuit numeroase şi remarcabile portrete şi naturi statice.

Ne gândim cel puțin la Jan van Eyck, Rogier van der Weyden.

Cinquecento-ul

Pentru Leonardo da Vinci, frumusețea expresivului devine preocupantă.

Expresia şi grația personajului, proporția stăpânită, perspectiva şi anatomia, compoziția cu elaborate canoane geometrice, devin interese constante.

În chip necesar, aventurile luminii în jurul subiectelor, supuse regulilor unui joc optic pe care avea să-l definească drept clar-obscur, aveau să-i prilejuiască câteva capodopere în pictură, unde, în chip evident, tema materialității se va lega de tema atmosferei.

Se va impune o atmosferă învăluitoare care împrieteneşte obiectele, stingând detaliile nesemnificative şi reliefându-le pe cele expresive. Deloc întâmplătore recomandarea sa din "Tratatul de Pictură" de a se alege lumina amurgului, pentru tentativa de a picta un portret... Materia figurată din tablourile lui Leonardo este, înainte de toate o materie picturală, o atmosferă pictată, aşa precum o vor desăvârşi Rembrandt şi Vermeer...

Şcoala germană din secolul al XVI-lea

"Humanismus"-ul german, un demn reprezentant al Renaşterii care supunea Europa, avea să aducă în scena istoriei artelor artişti prestigioşi. atât ca pictori dar şi ca gravori, Hans Holbein şi Albrech Durer, de pildă, aveau să fie entuziaşti cercetători ai formelor realității dar şi excelenți interpreți ai acestora. Un interes pronunțat pentru natură, pentru morfologia umană, va prilejui nenumărate lucrări în care materialitatea figurată cu acurateţe şi forță de evocare este susținută şi de substanța plastică a lucrărilor

Şcoala din Țările de jos în secolul al XVII-lea

Gustul pentru notarea şi captarea reperelor din realitate, care țin de pitoresc, specificul unor peisaje sau irepetabile momente din întâmplările omeneşti, aveau să oblige acuitatea percepțională a artistului dar şi mijloacele sale plastice la performanțe evidente şi în ceea ce priveşte prospețimea subiectelor dar, mai cu seamă, a redării aparenței materiale a

subiectelor. În plus, atmosfera poate căpăta conținuturi teatrale, dramatice.

Secolul al XVI-lea în Spania

În viziunea sa de creştin profund credincios, LUMINA este o proprietate divină, capabilă să facă vizibilă lumea spirituală. Acesta este motivul pentru care, în picturile sale, lumina iradiază din însăşi formele figurate, este o proprietate spirituală a formelor. Este prea puțin folosită pentru punerea în evidență a elementelor morfologice ci are rostul mult mai înalt de a impune formele pictate ca subiecte solicitând admirația şi extazul.

Este o lumină iridiscentă, cu origini şi surse supranaturale, cu explicații care se regăsesc numai în divin,

Sub aspect formal, ea nu se plimbă pe forme, învelindu-le explicit ci pare că izvorăşte din ele, ea nu are trasee logice, pământeşti ci străfulgerează pe zig-zag-uri alese de pictor, cu rostul de a emoționa, de a tăia răsuflare privitorului, de a-l invita la extaz.

Seducția totală a tablourilor datorează deci foarte mult misterioasei regii de lumină, ajutată de savante structuri compoziționale. În cazul lui Domenikos Theotokopoulos zis El Greco, putem vorbi de o miraculoasă materialitate a luminii.

Fig. 19. Domenikos Theotokopoulos zis El Greco. 1541-1614. Fecioara Maria, Detaliu din "Sfânta Familie". Spitalul Tavera,Toledo

Caravaggio şi iluminismul

Materialitatea subiectelor lui Caravaggio este excelent expresivizată, printr-o atât de savantă regie a luminilor, încât nu este întrecută nici în zilele noastre, chiar beneficiind de sofisticate surse luminoase. Volumele, proeminente prin folosirea unei lumini care măreşte la limită contrastul, se impun dramatic privitorului, cu o prestanță materială care susține mesaje pronunțate.

Clarobscurul, realizat prin acest ecleraj scenic, lateral, aspru şi direct, crează o atmosferă misterioasă, care face servicii remarcabile unor subiecte religioase.

Fig. 20. Caravaggio. Chemarea Sf. Matei. (fragment). pe la 1597. Biserica San Luigi Dei Francesi, Roma

Secolul al XVII-lea în Spania

Sub influența lui Caravaggio în pictura din secolul al XVII-lea spaniol se regăseşte esența realistă şi dramatică. Materialitatea conferită de artişti realității pictate se susține convingător cu materia pastei picturale, cu libertatea savant controlată a tuşelor...

Îi evocăm pe Jose de Ribera, Murillo, Francisco de Zurbaran, Diego Rodriguez de Silva y Velasquez.

Fig. 21. Jose de Ribera, zis Lo Spagnoletto, 1591-1652. Sfântul Petru. Ermitaj, Moscova

Fig. 22. Peter Paul Rubens, Toaleta Venerei pe la 1615-1618. Colecția Liechtenstein, Vaduz

Fig. 23. Rembrandt Harmensz Van Rijn. Autoportret, 1659, Național Gallery of Art,Washigton

Fig. 24. Vermeer. (Jan van der Meer Van Delft). 1632-1675. Femeie cu turban(1665-circa). - 46,5 x 40 cm

Fig. 25. Joseph Mallord William Turner. 1775-1851. Golf Stâncos. pe la 1830.Tate Gallery, Londra

Școala flamandă în secolul al XVII-lea

Odata cu performanțele picturii lui Rubens, tema luminii şi a umbrei ca materialitate, devine mai importantă la nivelul pânzei decât la cel al pretextululi real. Uimitoare performanțe în construirea volumelor, cu ajutorul pastei luminoase, contrapunctează umbre fluide şi transparențe... ("Păstos în lumină, zemos în umbră")

Școala olandeză în secolul al XVII-lea

Materialitatea formelor cu expresie efemeră, surâsuri, grimase, gesturi vii, amintind de instantanee, devin un orgolios program estetic pentru Frans Hals, care ajutat de o tehnică a pictării specifică, îşi împlineşte dezideratul.

Rembrandt

Maestrul olandez, prefigurând impresionismul, mizează pe o tainică sfărâmare a formelor care, în plină lumină îşi pierd contururile iar în profunzimile umbrei îşi confundă reperele fizice. Preocuparea majoră a acestui magician al luminii aurii este acea de a putea figura cât mai multe valori ale cantității de lumină care îmbăiază formele figurate. Chiar în planurile apropiate şi luminate se pot identifica subtile şi numeroase trepte valorice, cu topiri poetice.

Avem de a face cu o materialitate poetizată vizual...

Jan Vermeer van Delft

Pictorul, un rafinat observator al fenomenelor luminii dar, mai cu seamă un iscusit şi neîntrecut manevreur al tehnicilor de expresivizare prin lumină, atinge performanțe inexplicabile încă, în tema inconfortabilă a materialității luminii.

Chiar dacă, în ultima vreme, în serioase lucrări de specialitate, se impune tot mai convingător ideea că folosirea experimentelor cu camera obscură, a determinat unele performanțe ale pictorului din Delft, iar unele reconstituiri, prin programe grafice pe computer aduc argumente suplimentare, tot nu pot fi egalate culmile măiestriei sale...

Școala engleză în secolul al XIX-lea

Un uimitor de viguros precursor al Impresionismului, Joseph Mallord William Turner, face dovada unei remarcabile abilități în a reda realitatea poetică a unor cețuri aurii, care materializează o lumină transparentă şi vibrantă. Se poate spune că astfel, prețioasa temă a aerului materializat, capătă realitate...

Secolul al XIX-lea în Franța

Honore Daumier, un harnic şi abil maestru al figurării, excelează în gravură, în principal în litografie. Expresivele sale figuri se impun atenției privitorului printr-o materialitate subliniată prin efecte de lumină, manevrată cu priceperi scenice. Sinteze morfologice, simplificări de repere, dau prilej luminii să aducă sub reflectoarele scenei numai trăsăturile cu adevărat expresive. Pictura sa, nu prea multă, este impresionantă prin sinteza tuşelor şi forța simplificărilor expresive.

Fig. 26. Honore Daumier. Don Quijote. pe la 1868. Metropolitan Museum, New York

Impresionismul

În cazul momentului crucial, sub aspectul istoriei picturii, al impresionismului, însăşi noțiunea de materialitate capătă conținuturi fundamental diferite. Fie putem vorbi de o manifestă dematerializare a formei reale, prin sfărâmarea ei de către lumina colorată, fie de o materializare a însăşi luminii-culoare...

Forma reală, cu toate reperele ei texturale şi de volum este desconsiderată şi toată atenția emoționată a pictorilor este focalizată pe IMPRESIA pe care o lasă acea formă într-o anumită regie de lumini, la un anumit moment al zilei...

Interesele texturale se mută chiar la nivelul pânzei, unde tuşele colorate, tinzând la străluciri tot mai pure, mizând pe amestecul optic, devin singura temă a materialității.

Mentalitatea asupra culorii suferă o fundamentală mutație. Culoarea încetează de a mai fi un atribut fix, care doar "vopseşte formele" şi pulsează diferit calitativ, în lumină şi umbră, sensibilă la jocurile tonurilor complementare...

Materia picturală este însăşi materia luminii, forța de radiație a culorii lumină devine nu numai cel mai important atribut al picturii ci chiar unicul ei scop.

Fig. 27. Monet. Rochers de Belle-Isle

Fig. 28. Veneția de Signac. Muzeul Berheim. Detaliu de tuşă picturală

"Când culoarea a ajuns la plenitudine, desenul are maxima lui forță..." - Cezanne.

Mai trebuie menționat că, prin fauve-ism, către pictura modernă, tema materialității ca atribut al motivelor reale figurate devine ca şi inexistentă, preocupările obsedante ale plasticienilor focalizându-se numai în jurul materialității obiectului plastic. Chiar şi în cazul lucrărilor cu teme figurative, interesul pentru materialiltatea formelor figurate este cu totul minoră, interesul total este absorbit de calitățile materiale ale semnului plastic.

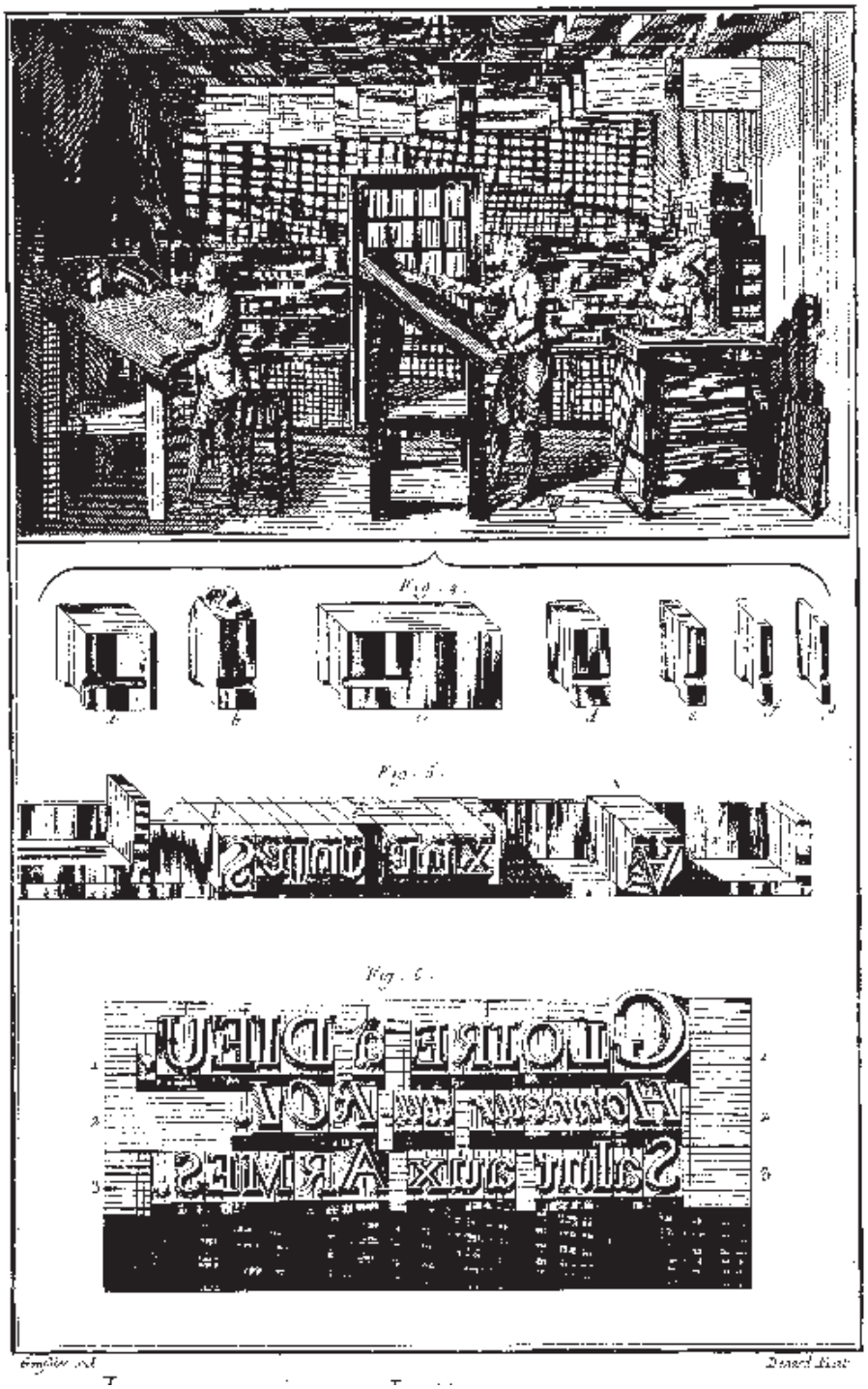
Fenomenul este cu totul similar şi în sculptură, precum şi în gravură.

Şi astfel, un adevăr mai vechi din gândirea estetică, revine cu fermitate: "forma îşi devorează conținutul..."

Fig. 29. Piet Mondrian. Compoziție cu roşu, galben şi albastru într-un pătrat. 1926. Colecția H.M. Rothschild, S.U.A.

Cap. II.

Gravura între aplicativitate şi identitate



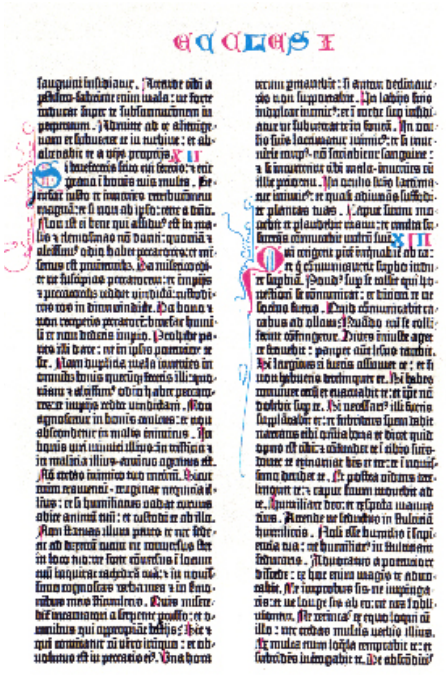


Fig. 1. Pagină din Biblia cu 42 de rânduri

Der Buchdrücker.
Jch bin geschicket mit der preß
So ich auffirag den Firniß reib/
So bald mein dienr den bengel zuckt/
So ist ein bogn papyrs gedruckt.
Da durch kombt manche Kunst an tag/
Die man leichtlich bekommen mag.
Vor zeiten hat man die bücher gschriben/
Zu Meins die Kunst ward erstlich triben.

Fig. 2. Tipograful. Jost Ammann, Ständebuch

Fig. 3. Atelier tipografic din secolul al XVI-lea. Gravură în lemn din Schweizerchronik a lui Stumpff, Zurich, 1548

II.Gravura între aplicativitate şi identitate

II.1. Introducere

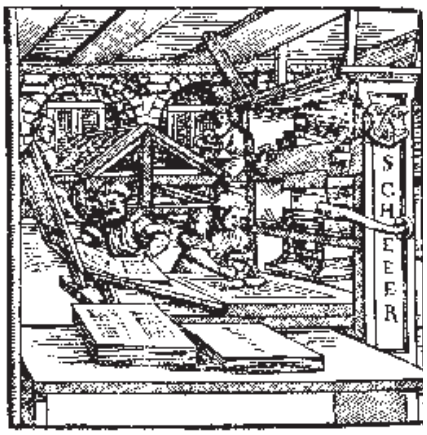
De-a lungul istoriei sale, gravura nu poate fi despărțită de tipar (Fig. 1).

Acest lucru va aduce în discuție pe parcursul tezei de doctorat atât interferențele cât şi momentele individuale ale tehnicilor gravurii şi ale tiparului. Totodată, acest text se doreşte a fi un preambul al definirii tehnicilor gravurii ca gen artistic in sine.

Gravura, prin definiție, este o tehnica de multiplicare reprezentând de fapt prima forma a tiparului. Un adevăr istoric neîndoielnic este faptul că tehnicile tradiționale au fost inventate oricum cu rostul de a multiplica un semn grafic, imagine, literă etc. (Fig. 3) Astfel se explică de ce primele clişee tipografice sunt gravuri în lemn în care sunt săpate cu atenție şi pricepere litere, decoruri, ilustrații (Fig. 2). Tot aşa se explica de ce aceste clişee, săpate cu o remarcabilă măiestrie, cu o disciplinată manualitate şi simț artistic, sunt în egală masură şi gravuri.

Ca gen artistic al Graficii, imaginea produsă de gravură, se obține prin imprimare după o placă pe a cărei suprafață a fost trasat, incizat, corodat, desenul. În ceea ce priveşte nivelul fizic al existenței şi exprimării sale, acesta a fost, în relief, în adâncime sau plan.

Pe parcursul a şase secole, cu prezențe din ce în ce mai proeminente, gravura a oscilat între meşteşug şi artă, fiind uneori acceptată, doar ca un domeniu ajutător (Fig. 4). Ea a tins însă, încă din anii Renaşterii şi a izbutitit sa se instaureze ca un gen dinstict



şi apreciat, servit de artişti de prestigiu, unii dintre ei dedicaţi în întregime practicării ei.

De la începuturile ei, până în renaşterea târzie, gravura a slujit în integralitate tiparul, înlocuindu-l, orice operaţiune de multiplicare a unui text şi mai cu seamă a unei imagini însemnând TIPAR. În egală măsură orice imprimare cu rost de multiplicare însemna gravură...

Dificultăţile generate de pretenţiile tot mai ridicate ale domeniului multiplicării imaginilor, precum şi competenţele de vârf ale ramurilor sale, explică de ce unele gravuri din secolele trecute aveau două sau chiar trei semnături, respectiv ale artistului, gravorului, imprimeurului. Primul era acela care crea imaginea, executând uneori doar o schiţă sumară în desen a ceea ce urma să fie tradus prin semne grafice, linie, punct, pată, de gravorul specializat în această operaţie. Imprimeurul avea obligaţia să menţină un tiraj cât mai egal, cu imagini identice, printr-o dozare bine ştiută, a cantităţii de cerneală necesară imprimării finale...

Nu este de neglijat însă faptul că, pe lângă interesul de a multiplica operele pictate sau sculptate- scumpe şi unice- ale unor mari artişti, în exemplare- ieftine şi multe-, a mai apărut şi interesul declarat al unor pictori şi sculptori de a se exprima în această tehnică.

Fenomenul, atât de important pentru prestigiul în creştere al gravurii ca gen artistic, a debutat încă din Renaştere şi a dat prilejul unor prestiigioşi artişti consacraţi să lase posterităţii opere de artă în gravură, precum Dürer, Rembrandt, Goya...(Fig. 5)

Interesul lor pentru a produce opere proprii şi chiar a urmări întreg procesul tehnic, între proiect, gravare şi imprimare, a mai permis chiar şi inventarea unor noi genuri de gravură, eminamente artistice, prea puţin interesate de tipar: maniera neagră, maniera creion, maniera punctată, maniera zahărului, etc.

Perfecţionarea continuă şi spectaculoasă a tehnicilor ei specifice de figurare dar, mai cu seamă a tehnicilor de gravare şi imprimare, au tehnologizat tipurile fundamentale de tipar către rosturi atât de bine definite şi maturizate, încât au permis apariţia tiparului industrial.

Astfel, tipurile fundamentale de gravură, în înălţime, în adâncime şi plană au devenit tot atâtea tipuri de tipar industrial, în care principiile de activare şi de neutralizare ale unor porţiuni din placa de gravat sunt riguros identice, diferenţele fiind remarcabile la performanţele unor materiale mai noi şi mai rezistente la tiraje imense şi viteze mari de imprimare.

Fig. 4. Pagină din Esop, tipărită de Johann Zainer în 1477. Gravura ilustrează fabula comorii din brazdă

Fig. 5. Francisco Goya y Lucientes. 1746-1828. "Până la moarte". 1797-8. Aquaforte şi Aquatinta. 21,8 cm x 15,2 cm

Fig. 6. Cea mai veche reprezentare a unui atelier tipografic. Gravură în lemn dintr-o carte tipărită în 1500 de Matthias Huss, la Lyon

În zilele noastre după apariția clișeografiei, gravura, eliberată de obligațiile tipografice, a trezit un interes tot mai viu între artiștii plastici şi a determinat impunerea ei ca un gen distinct, cu o mare personalitate, un gen de artă majoră.

Gravorul de astazi a depăşit situția acelui umil meşteşugar care se ocupă numai cu reproducerea unor opere ale altor maeştri şi este el însuşi un artist consacrat şi admirat, pe deplin recunoscut în pretențioasa breaslă a artelor frumoase.

De altfel, încă de aproape două sute de ani, în marile centre artistice europene, trei erau surorile nobile ale artelor plastice: pictura, sculptura şi gravura...

Mulți dintre gravorii de azi au devenit maeştri care îşi încredințează placa de gravat unor meşteri (Fig. 6) cu priceperi valoroase, pentru delicata operațiune de imprimare. Artiştii gravori ai epocii moderne şi-au ridicat specializarea către domenii foarte stricte, precum gravor în lemn, gravor în metal etc

Reperele istorice ale domeniului, pot fi astfel marcate, chiar cu toate dificultățile provocate de condiția incertă a gravurii față de meşteşugul tiparului.

Adevărul cel mai importrant însă este acela că, în măsura în care civilizația nu poate fi imaginată fără aportul tiparului, acesta, tiparul, cu toate genurile lui specifice, nu ar fi existat fără gravură...

Aceasta nu este o simplă teorie "pro domo sua" ci o solidă legitimare a gravurii nu numai între artele tradiționale ci şi între acele tehnici care au construit pilonii civilizației prin imagine... (Fig. 7)

Fig. 7. Pagină din "Cartea Destinului" a lui Lorenzo Spirito, tipărită la Perugia în 1482

II.2.Condiția gravurii în perspectivă istorică

Fig. 1. Cerbi şi somoni, din Lorthet, Hautes-Pyrenees, Franța. perioada Magdeleniană. Gravură pe corn de cerb, lătime 9 5/8". Musee des Antiquites Nationales, Saint-Germain-en-Laye, Franța

Dacă a grava înseamna arta şi tehnica de săpa imagini, ornamente şi litere în adâncime sau în relief, în metal, lemn sau piatră, linoleum etc. prin mijloace manuale, mecanice, chimice, electrice etc. sau prin procedee combinate, pentru a obține o suprafață activă a unui clișeu, putem spune că odată cu imaginile figurate, pe pereții peșterilor de la Lascaux și Altamira au apărut și primele manifestări de tehnici ale gravurii (Fig. 1).

Primele incizii făcute de omul neolitic pentru a figura diferite imagini cu caracter magic au deschis lungul drum al gravurii în complicata sa istorie şi dorință de identificare ca gen de artă major.

Dacă aceste incizii erau la început doar un mijloc tehnic de rezolvare a unui traseu prin care imaginea, cu ajutorul culorilor din pigmenții naturali era figurată pentru a servi

Fig. 2. Avon Neal and Ann Parker. Desen copiat cu cerneala dupa un bas-relief (tehnica ştampilei) Asirian din Palatul de la Ashur, 883-895, 42 1/2 x 92". Carving, Fleming Museum, University of Vermont, Burlington

Fig. 4. Frontispiciul de la Diamond Sutra, xilografie refăcută de Jung Pao Chai, Peking. 1960, 14 x 11 1/2".

Fig. 3. Portretul lui Confucius. Dinastia Ch'ing. Desen copiat dupa piatra gravată prin tehnica ştampilei. muzeul de Artă din Philadelphia

scopurile magice, ulterior, odata cu apariția hârtiei în China în anul 105 a fost posibilă imprimarea iar aceste incizii au devenit mijlocul prin care suprafața unui material devenea în acelaşi timp activă şi pasivă putând prelua un pigment şi să facă posibilă multiplicarea în mai multe exemplare a imaginii

Fig. 5. Bois Protat, xilogravura, 1370, autor necunoscut

Fig. 6. Anonim italian. Mater Dolorosa. 1500. Placa originală de lemn. (detaliu) Muzeul de Artă din Boston, S.U.A.

Fig. 7. Anonim German. "Von dem Fegfeuer mit etlichen exempeln", de la Seelenwurzgarten, imprimată de Conrad Dinckmut, Ulm, 1483. Xilogravură, 18 cm x 12 cm". Davidson Art Center, Wesleyan University, Middletown, Conn

trasate, incizate (Fig. 4). Chiar dacă la început hârtia sau pânza, ca să poată fi imprimate, trebuiau să fie presate manual, putem afirma cu certitudine că acesta este momentul în care gravura se indentifică cu viitorul tipar, având doar rostul de mijloc tehnic de multiplicare. Toate aceste forme de imprimare le regăsim în sigiliile pe pietrele prețioase, în perioada antică sau la ștampilele pentru cărămizi. Acest procedeu este cunoscut în literatura de specialitate ca tehnică a ștampilei (Fig. 2, 4) iar apariția ei este confundată cu apariția hârtiei.

Dacă la inceputurile ei, tehnica ştampilei era rezolvată cu ajutorul suporturilor din piatră iar imprimarea se făcea pe pânză sau bambus, ulterior folosirea lemnului ca suport a făcut trecerea către tehnicile xilogravurii.

Xilogravura este prima tehnică de gravură precedând gravura în metal.

Blocurile de lemn, săpate de egipteni şi de chinezi pentru imprimarea textilelor, sunt cele mai timpurii exemple, identificate din secolele Vşi VI e.n. Tot din aceeaşi perioadă apar primele xilogravuri pe hârtie facute în China, țara de origine a acestui material.

Etapele răspândirii gravurii în lemn în Europa sunt greu de definit. Folosirea ei în secolele XIII-IV-lea era limitată la imprimarea stofelor. Se crede că țesăturile astfel decorate au fost importate odată cu procedeul de fabricare. Celebrul clișeu de lemn ***"Protat"*** (Fig.5)**,** descoperit în Franța în 1900**,** datează de pe la 1370 şi a servit la o imprimare de acest gen. Localizarea şi cronologia primelor imprimări xilografice europene pe hârtie sunt incerte. Cele mai vechi provin din ultimii ani ai secolului al XIV-lea şi au fost lucrate în Germania şi Italia.

Explicația acestei întârzieri poate fi aflată în istoria fabricării hârtiei. Xilogravura nu a avut o răspândire comercială decât din clipa când morile de hârtie au putut furniza acest suport în cantitate suficientă, la un preț relativ scăzut. Cele dintâi gravuri pe lemn, opere ale unor maeştri anonimi de la sfârşitul secolului al XIV-lea şi începutul secolului al XV-lea, aparțin unui stil gotic internațional şi sunt surprinzător de bine executate (Fig. 6).

După ce hârtia a putut fi fabricată în cantități suficiente şi la un preț scăzut, putem vorbi de o răspândire comercială. După această perioadă, lucrările s-au fixat la un nivel artistic modest, înfățişând mai ales imagini religioase şi figuri ale cărților de joc (Fig. 8). Compozițiile lor naive, din care se vor inspira gravorii expresionişti germani la începutul secolului al XX-lea, reprezintă perspective absurde, personaje disproporționate, cu malformații, gesturi exagerate şi expresii bizare (Fig. 7).

Puține dintre ele sunt semnate și este greu de stabilit cărei școli artistice sau țări îi aparțin. Erau confecționate în serie și vândute de colportori la bâlciuri și în locuri de pelerinaj. Cu toată distribuirea lor masivă, s-a ajuns la paradoxul că astăzi sunt extrem de rare.

Până la sfârșitul secolului al XV-lea xilogravura rămâne un gen artistic modest, o artă minora. Devine importantă după 1490 când tipografii și-au dat seama că puteau confecționa cărți ale căror ilustrații erau imprimate simultan cu textul, la aceeași teasc, în timp ce gravura pe metal în adâncime cerea o imprimare separată de text, la o altă presă.

Descoperirea a avut loc la Nűrenberg unde, in 1493, s-a publicat prima carte amplu ilustrată, Weltchronik, cu imagini de Michael Wolgemut.

Albrecht Dűrer, ucenic la această remarcabilă întreprindere, a explorat resursele xilografiei și prin numeroasele sale suite, de la Apocalipsa (1499) (Fig. 10) la Viața Fecioarei (1511) (Fig. 11), a înălțat-o la rang de ***artă majoră***. Execuția ireproșabilă a detaliilor i-a permis să realizeze compoziții mult mai complexe decât ale înaintașilor săi. Toată această aplecare asupra detaliilor a condus la rezolvări științifice, remarcabil de bine rezolvate documentar-material a unor repere uneori seci, ale diferitelor structuri și materialități care până atunci erau doar intuite. Putem spune că el este primul care a creat un stil independent în gravură, ca gen.

Exemplul lui Dűrer a fost hotărâtor pentru dezvoltarea gravurii pe lemn care, în primele trei decenii ale secolului al XVI-lea, a traversat perioada cea mai înfloritoare din întreaga ei istorie, atât în lucrări independente cât și în ilustrarea cărților, prin creațiile lui:

Fig. 8. "Jack of diamonds" -Johan- , xilogravură de pe la 1400 și ca cele patru decoruri de pe cărțile de joc simbolizau cele mai importante clase sociale,diamantul reprezentând burghezia, - în egală măsură, așa precum se vede, în cele peste cinci sute de ani, stilizarile desenului s-au schimbat prea puțin.

Fig. 10. Albrecht Dűrer. Revelația Sf. Ion : 4. Cei patru cavaleri ai Apocalipsei. 1497-98. Xilogravură, 399 x 286 mm. Kupferstichkabinett, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

Fig. 11. Albrecht Dűrer. Viața Fecioarei: 6. Casătoria Fecioarei, 1504. Xilogravură, 29 x 21 cm. Graphische Sammlung Albertina, Viena

Fig.9.Michael Wolgemut, Weltchronik, Xilogravură, 1439, Nurenberg, Germania

Fig. 12. Peisaj cu doi brazi în dreapta. Albrecht Altdorfer,1480–1538. Aquaforte, 11.0 x 15.5 cm (4 5/16 x 6 1/8 in.) Muzeul de artă din Boston, S.U.A.

Fig. 13. Hans Baldung Grien, Aristotleand Phyllis,1513,Xilogravură,330x236mm.Germanisches Nationalmuseum,Nurenberg

Fig. 14. Urs Graf, Familia de Satiri. 1520, xilogravură cu linia albă, Staatlische Graphische Sammlung, Munchen, Germania

Fig. 15. Hans Holbein Tânărul, Erasmus, detaliu, 1540, Xilogravură, Muzeul Brooklyn, New York, S.U.A.

Albrecht Altdorfer (Fig. 12), Hans Baldung Grien (Fig. 13), Lucas Cranach, Urs Graf (Fig. 14), Hans Holbein (Fig.15) etc.

În Țările de Jos, istoria gravurii pe lemn a început cu Lucas van Leyden (1494-1533) (Fig. 16), primul care a ținut

Fig. 16. Lucas van Leyden; Abrahams Opfer; Druckgraphik; 28 x 21 cm; 1517-18;Amsterdam, Rijksmuseumk

seama de diferențele de planuri, de perspective şi mai ales de valori inegale în tonuri şi nuanțe pentru a obține puternice efecte de lumină. Deşi multe din cărțile tabelare sunt la origine olandeze, ele nu se disting prin valori artistice deosebite. Predecesorii lui Lucas van Leyden, din secolul al XV-lea (Maestrul cu Banderole şi alți anonimi care formau grupul primitivilor olandezi) nu atinseseră măiestria contemporanilor lor germani şi italieni. În Italia, în secolul al XV-lea, stampele xilografiate erau destul de rare: ilustrații la câteva predici de Savonarola, o suită de Sacre Rapresentazioni, harta Veneției de Jacopo de' Barbari (1500) (Fig 17), dar mai ales vestitele imagini

Fig. 17

anonime din capodopera tipografică aldină ***Hypnerotomachia Polophili*** (1499) (Fig. 18).

În secolul al XVI- lea xilografia italiană a continuat cu peisajele de Domenico Campagnola (Fig. 19) şi un grup de gravuri după desene atribuite lui Tiziano. În Franța, puținele gravuri pe lemn oglindeau influența stilului artiştilor italieni aduşi acolo de Francisc I. Splendidele ***Cărți ale Orelor*** (Fig. 20)***,*** produse la Paris şi Lyon la sfârşitul secolului al XV- lea, erau gravate pe metal. Începutul dezvoltării xilografiei franceze

Fig. 20. Cartea orelor

în secolul al XVI-lea trebuie căutat în Elveția, la Holbein, ale cărui ilustrații la "Dansul Morții şi "Vechiul Testament" (Fig. 21), gravate ireproşabil de Hans Lutzelburger din Basel, au fost publicate mai întâi la Lyon, în 1538. Acestea au inspirat

Fig. 21. Hans Holbein cel Tânăr (Germania, 1497/98 - 1543). Ilustrație pentru Psalmul 53, "Icones historiarum Veteris Testamenti", publicată în 1538 Xilogravură, dimensiunea: 6 cm x 8 cm"

compozițiile lui Bernard Salomon (Fig. 22) care a aprovizionat pe editorii din Lyon cu ilustrații până la moartea sa, în 1561. La sfârşitul secolului al XVI-lea, ca urmare a preferinței editorilor pentru ornarea cărților cu produse ale gravurii în adâncime,

Fig. 18. Hypnerotomachia Poliphili, 1499, Colecția regala a Reginei Elizabeth II, Palatul Buckingham, Londra, Anglia

Fig. 19. Domenico Campagnola, Fuga în Egipt, penița tuş şi cretă neagră pe hârtie,înălțimea: 23.2 cm; lățimea: 38.8 cm, Courtauld Institute of Art Gallery, Londra, Anglia

Fig. 22. Vertumne şi Pomone, Bernard Salomon,1557, xilogravură, Montpellier, Médiathèque centrale d'agglomération Émile Zola.

Fig. 23. Bufnița cu urechi mari de Thomas Bewick, xilogravură lemn în cap, Istoria pasărilor Englezești (Newcastle: imprimată de Sol. Hodgson for Beilby & Bewick, 1797), volumul 1, pagina 46.

Fig. 25. Adolph Menzels, ilustrație la Geschichte Friedrichs des Grossen (1839-1842) de Franz Kluger, xilogravură lemn în cap

Fig. 26. Edvard Munch (1863-1944): Alte Männer und Knaben (Bătrâni și copii), xilogravură, lemn în fibră, 1905, 352 x 440 mm

care permitea o mai mare acuratețe a detaliului, xilografia a început să decadă. Declinul ei s-a accentuat în secolele XVII-XVIII-lea şi ar fi dispărut cu totul dacă n-ar fi salvat-o inovațiile tehnice ale englezului Thomas Bewick (1753-1828) (Fig. 23) care a reintrodus tehnica wood-engraving, gravarea în lemn vertical, cu fibrele perpendiculare pe suprafața plăcii.

Fig. 24. Ilustrație la Dante şi Virgil de Gustave Doré, xilogravură lemn în cap. (fragment)

Tehnica lui a fost dezvoltată de artiştii de pe continent, îndeosebi pentru împodobirea cărților: Bertall, Deveria, Dore, Grandville, Johannot, Meissonier, Monnier, Raffet, etc. în Franța; Menzel (Fig. 25), cu celebrele sale creații pentru Geschichte Friedrichs des Grossen (1839-1842) de Franz Kluger, în Germania. Tradiția gravurii în lemn longitudinal, tăiat în direcția fibrelor, a fost reluată la sfârşitul secolului al XIX-lea, prin francezul Gauguin şi norvegianul Munch (Fig. 26). Lucrările lor au inspirat mai târziu compozițiile artiştilor din grupul Die Brucke, format la Dresda, în 1905: Ernst Ludwig Kirchner (Fig. 27), Erich Heckel, Karld Schmidt- Rottluff (Fig. 28)şi Emil Nolde (Fig. 29). Odată cu reluarea acestei tradiții putem observa că tehnica de imprimare este aceeaşi dar elaborarea lucrări, de cele mai multe, ori neagă procedeul clasic de execuție. Fibra lemnului este tăiată şi în plan transversal, textura lemnului devine un mijloc de expresie nou, accidentele materialului se transformă în semne grafice personalizând fiecare autor şi stil în parte.

Putem aprecia astfel cum, aparente handicapuri ale unei tehnici sunt reconfigurate în semne plastice de o mare expresivitate.

Chinuitele sfâșieri ale fibrei lemnoase longitudinale devin expresia sincerității brutale dar convingătoare a artistului.

Unul dintre cei mai profunzi gravori în lemn ai

Fig. 27. Ernst Ludwig Kirchner. Bahnhof Konigstein. (Gara Konigstein), 1916, Xilogravură lemn în fibră, 33cm x 45 cm. Muzeul de Artă Fogg, Universitatea Harvard, Cambridge, S.U.A.

secolului al XX-lea este olandezul Maurits Cornelis Escher (Fig. 30) mai ales prin modul în care tehnica, relativ rigidă, permite traducerea unor nuanțe de mesaj extrem de rafinate.

Fig. 28. Karl Schmidt- Rottulf. Fata in Fata Oglinzii. 1914. Xilogravură lemn în fibră. Muzeul de artă din Philadelphia, S.U.A.

Fig. 29. Emil Nolde. Flirtation. 1917. Xilogravură lemn în fibră. Muzeul de artă din Philadelphia, S.U.A.

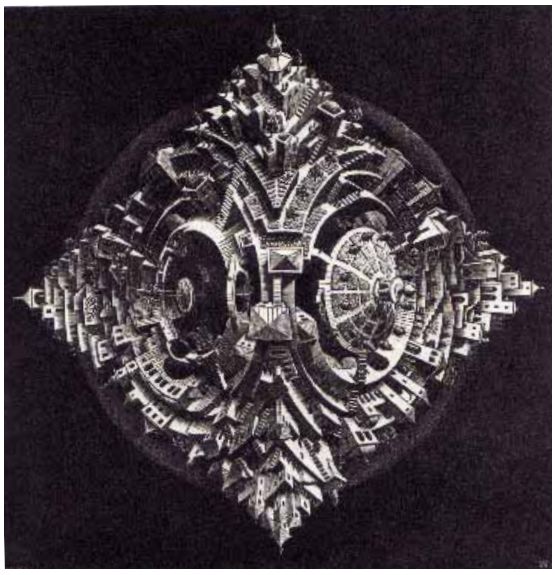


Fig. 30. Maurits Cornelis Escher. Tetrahedral Planetoid. 1954. Xilogravură lemn în cap, Galeria Națională de Artă din Washington, D.C. (Rosenwald Collection). U.S.A.

Fig. 31. Cartea Orelor

Diferite alte procedee de gravare în relief, pe o placă de metal, s-au practicat încă din secolul al XV-lea, mai ales pentru ediții reprezentative de frontispicii, metalul fiind mai puțin supus uzurii decât lemnul. Efecte deosebite s-au obținut prin maniera ***cribble,*** în secolul al XV-lea, în Germania, dar mai ales în Franța, pentru ornamentarea de *Cărți ale Orelor (Fig. 31).*

Gravura în adâncime pe metal și-a făcut apariția cu o jumătate de secol mai târziu decât xilografia și își are începutul probabil în practica orfevrarilor de a păstra copii pe hârtie ale unor modele.

Giorgio Vasari (secolul al XVI-lea) atribuie paternitatea procedeului aurarului florentin Maso Finiguerra (secolul al XV-lea) (Fig. 32) care, verificând starea unei plăci cizelate destinată *nielării,* a avut ideea de a umple adânciturile compoziției cu cerneală, înainte de emailare, și de a imprima o probă de hârtie. Există însă și imagini gravate (scene religioase, cărți de joc etc.) anterioare experimentului lui Finiguerra, datând de pe la *1430,* care aparțin unor artiști nordici anonimi. Aceste lucrări poartă totuși mărci de hârtie sau inițiale care au permis erudiților să discute, prin convenție, despre Maestrul E.S. (Fig. 33), Maestrul din 1464 etc. Alteori, gravori neindentificați, sunt numiți după subiectul înfățișat (Maestrul cu Banderole, Maestrul Livezilor, Iubirii etc.) sau după locul unde a fost indentificată și se păstrează

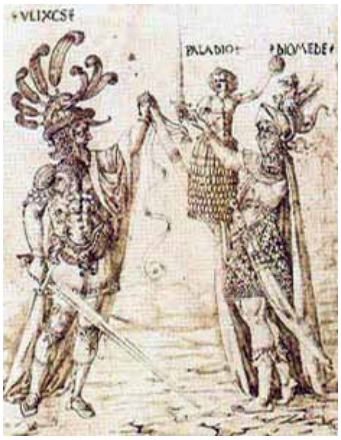


Fig. 32. Maso Finiguerra, Ulisse și Diomede, 1455-65, desen, Cronaca Illustrata, British Museum, Londra

Fig. 33. Maestrul E.S. The Knight and the Lady. 1460-65. Gravură în dăltiță. 15 cm x 12. Galeria Națională de Artă Washington. D.C. (Rosenwald Collection)

gravura. (Maestrul Cabinetului din Amsterdam etc.). În Italia, dintre toți artiștii care până la începutul secolului al XVI-lea au popularizat meşteşugul gravării pe metal cei mai inspirați

Fig. 34. Judecata lui Paris, pe la 1510–20, Marcantonio Raimondi. gravură după Raffaello Sanzio. Gravură în dăltiță (29.2 x 43.6 cm)

au fost Andreea Mantegna şi Marcantonio Raimondi (Fig. 34), acesta din urmă asociat mai mult cu numele lui Raffael, ale cărei picturi le-a transpus în gravură. Însă arta gravorilor nordici a rămas multă vreme superioară celor italieni.

Maestrul din 1466, prin tehnica sa, a deschis drum gravurii în dăltiță în Germania. Maestrul Cabinetului din Amsterdam este primul care s-a servit de pointe-sèche. Martin Schongauer (1450-1491) (Fig.35) a ameliorat procedeul de gravare în adâncime, demonstrând o îndemânare nemaintâlnită până la el în folosirea dăltiței. Tot el a introdus în compozițiile sale un sens al spațiului care anunța ***Renașterea***. Faima lui a depăşit hotarele Germaniei, iar numele său a fost alăturat lui Dűrer şi Holbein, aceştia fiind trei mari artişti care rezumă calitățile esențiale ale măiestriei gravorilor germani. Prin opera lui Dűrer arta gravării a ajuns la apogeu.

La începutul secolului al XVI-lea a apărut o tehnică nouă, gravura în clarobscur sau camaieu, practicată în Germania, Țările de Jos şi Italia de Waechtlin- Pilgrim, Jost de Necker (Dienecker) şi Ugo da Carpi (Fig. 36) care îşi dispută onoarea invenției. Baldung, Cranach şi Dűrer (Fig. 37) au lăsat exemple valoroase ale acestui tip de gravură.

Acest gen de gravură monocromă realizată în tonurile aceleiaşi culori, dă prilej jocurilor de nuanțe de la deschis la închis, să lase impresia unui relief sculptat.

Primele gravuri în aquaforte apar la începutul secolului

Fig. 35. Martin Schongauer. The Foolish Virgin. sec. al XV-lea, 11cm x 8 cm. Yale University Art Gallery, New Haven, Conn. U.S.A.

Fig. 36. Ugo Da Carpi. Detaliu. Diogenes, 1527 Chiaroscuro woodcut (Xilogravură lemn în fibră in clarobscur). 48.8 x 36.2 cm. Muzeul de Artă Universitatea Princeton. U.S.A.

Fig. 37. Albrecht Dűrer. Detaliu. Portretul lui Ulrich Varnbuhler. 1522. Xilogravură lemn în fibră în clarobscur. 43 cm x 33 cm. Galeria Națională de Artă Washington. D.C. (Rosenwald Collection)

Fig. 39. Urs Graf. Femeie cu piciorul în lighean. 1513. Muzeul de Artă din Boston. S.U.A.

Fig. 40. Jacques Callot (Francez, 1592-1635) The Temptation of Saint Anthony. (Ispita Sfântului Anton). Aquaforte. 1635. 349 mm x 461 mm. Spencer Museum of Art Printroom

Fig. 41. Abraham Bosse. Gravori. 1643. Aquaforte. 25 cm x 32 cm. Galeria William H. Schab, New York. S.U.A.

al XVI-lea. Preluată de la armurieri, tehnica în aquaforte a fost experimentată de o serie de pictori germanii: Daniel Hopfer, Albrecht şi Erhard Altdorfer, precum şi italienii: Marcantonio Raimondi si Francesco Mazzola Parmigianino, olandezul Lucas van Leyden (Fig. 38) etc.

Fig. 38. Lucas van Leyden. Abraham und die drei Engel.Aquaforte.18 x 13 cm.1513. Amsterdam, Rijksmuseum

Cea dintâi imprimare în aquaforte este atribuită lui Urs Graf în anul 1513 (Fig. 39). Epoca de aur a acestui procedeu s-a situat însă în secolul al XVII- lea. Francezul Jacques Callot (1592-1635) (Fig. 40) a fost primul maestru al suitelor în aquaforte: "Miseres el Malheurs de la guerre" etc. Cei mai importanți urmaşii ai săi din secolui al XVII-lea au fost Abraham Bose (Fig. 41), autor al primelor studii despre aquaforte, Claude Lorrain şi Robert Nanteuil.

În Țările de Jos, tehnica aquaforte a înregistrat un adevarat triumf cu lucrările lui Rembrandt (Fig. 42), cel mai mare gravor al secolului al XVII- lea. El a recurs şi la procedee combinate cu dăltița şi acul.

Fig. 42. Rembrandt. "Isus vindecând bolnavii. 1649. Aquaforte şi Pointe-seche. Galeria Națională de Artă, Washington, D.C. U.S.A.

În Franța gravura în aquaforte a creat o adevarată şcoală a ilustratorilor de carte: Philipe Choffard, Charles-Nicolas Cochin fiul, Jean- Michel Moreau le Jeune (Fig. 43) etc., care gravau viniete personal sau după desenele lui Charles Eisen, Gravelot, Pierre- Clement Marillier, Saint- Aubin etc. Contemporanul şi corespondentul lor german era Daniel Chodowiecki (Fig. 44).

În Spania, lipsită de tradiția gravurii în aquaforte, Goya (Fig. 45) lucra izolat în această tehnică redând scene de moravuri, satire politice şi viziuni fantastice.

Popularitatea gravurii în aquaforte, în secolul al XVIII-lea, a condus uneori la demonetizarea procedeului, prin folosirea lui de către numeroşi amatori. Toată lumea grava cu entuziasm şi lipsă de talent. În secolul următor, litografia va cunoaşte o situație asemănătoare.

Prima jumătăte a secolului al XIX-lea a marcat un gol in istoria tehnicii aquaforte.

Renaşte în a doua jumătate a secolui al XIX-lea şi la începutul secolului al XX-lea prin francezii Charles Daubigny,

Fig. 43. Jean-Michel Moreau le Jeune, French (1741–1814).Doamnele din palatul Reine. aquaforte şi dăltiță, 1777. The Metropolitan Museum of Art, New York. S.U.A.

Fig. 44. Daniel Chodowiecki. (detaliu). (1726-1801). (autoportret cu familia în 1771)

Fig. 45. Francisco José de Goya. 1746-1828. Francisco de Goya y Lucientes, Pictor. (Capriciile, nr. 1), 1796-1797. Aquaforte, aquatinta, şi pointe-seche. Primul tiraj, 1799. Dimensiunea plăcii 215 x 151 mm. Universitatea Wesleyan. Davison Arte Center

Fig. 46. Jean Francois Millet. Femeie scărmănând lâna.Woman carding wool. 1850. Aquaforte. Dimensiunea plăcii 25.7 x 17.6cm. Dimensiunea hârtiei 30.3 x 21.6cm. Art Gallery of New South Wales. Australia

Fig. 48. Edouard Manet. Berthe Morisot. Dimensiunea plăcii 11.9 cm x 7.9 cm. Placa 26 din 'Receuil de Trente Eaux-Fortes'; stadiul al doilea & al doilea tiraj; tiraj nr. : 100. The Samuel Courtauld Trust, Courtauld Institute of Art Gallery, London

Charles Meryon si Jean Francois Millet (Fig. 46).

Odata cu creșterea interesului pentru aceasta tehnică se fondează gruparea artistică "Societe des aquafortistes" (Fig. 47), cei mai reprezentativi membri ai acesteia fiind Manet (Fig. 48) și Degas (Fig. 49).

Moda a fost adusă din Franța în Anglia de americanul James McNeill Whistler (Fig. 50), cel mai influent artist al

Fig. 47. Siège de la Société des Aquafortistes, gravură de Adolphe-Martial Potemont, colecție privată.

Fig. 49. Edgar Degas. 1834 - 1917. René-Hilaire de Gas, Bunicul artistului. 1856. aquaforte și pointe-seche. dimensiunea plăcii:12.9 x 10.9 cm dimensiunea hârtiei: 24.6 x 16.6 cm. Rosenwald Collection. Galeria Națională de Artă Washington D.C. S.U.A.

timpului său, așezat de admiratori alături de Rembrandt. În secolul al XX-lea, tehnica aquaforte a cunoscut o vogă fără precedent. Capodopere ale genului au fost realizate de Chagall (Fig. 51), Dali (Fig. 52), Picasso (Fig 53) etc.

Fig. 50. James McNeill Whistler. American, 1834 - 1903. Black Lion Wharf, 1859. aquaforte. Colecția Rosenwald. U.S.A.

Fig. 51. Marc Chagall (Rusia;Franța, 1887-1985)
Jerusalem's victory over Babylon, according to the prophecy of Isiah XIV, 1 - 7 1930-1955. aquaforte, colorată de mână. dimensiunea plăcii 31.6 x 23.3cm. dimensiunea hârtiei 53.5 x 39.0cm. Art Gallery of New South Wales. Australia

Fig. 52. Salvador Dali (Spania, n.1904, d.1989). Calea Laptelui. 1964. aquaforte color. dimensiunea plăcii: 39.5 x 49.7cm. dimensiunea hârtiei: 56.2 x 76.3cm. Art Gallery of New South Wales. Australia

Fig. 53. Pablo Picasso. (Spaniol, 1881-1973). Le Repas frugal (Masa de seară modestă). 1904. Aquaforte, dimensiunea plăcii: 46.2 x 37.8 cm; dimensiunea hârtiei: 61 x 44 cm. Edition: probă înainte de anul 1913 tiraj de 250 exemplare. Impremeor: Auguste Delâtre. Paris. Museum of Modern Art, New York City. S.U.A.

Fig. 54. Mary Cassatt. În omnibus. sfârșitul secolului al XIX-lea. Pointe séche, verni moale (soft ground), și aquatinta în culori. Galeria Națională de Artă din Washington, D.C. U.S.A.

Fig. 55. Max Beckmann. Dostoevski. 1921. Pointe séche. 16 cm x 11 cm. Galeria Națională de Artă din Washington, D.C. U.S.A.

Fig. 56. Lovis Corinth. Două portrete cu schelet. 1916. 7 cm x 11 cm. Pointe séche. Muzeul de Artă Fogg, Universitatea Harvard, Cambridge, Mass. U.S.A.

Gravura cu acul (fr. pointe séche, engl. dry point) fusese folosită încă din 1480 de Maestrul Cabinetului din Amsterdam și perfecționată de Rembrandt. O artistă de excepție a acestui procedeu a fost Mary Cassatt (Fig. 54), artistă americană stabilită în Franța. Școala germană a gravurii cu acul a înflorit la începutul secolului al XX-lea prin Max Beckmann (Fig. 55), Lovis Corinth (Fig. 56) și Max Liebermann (Fig. 57). Gravura cu acul a fost de asemenea abordată de mari pictori ai secolului nostru: Marc Chagall (Fig. 58), Paul Klee, Ernst Ludwig Kirchner, Georges Braque (Fig. 59), Eric Heckel, Jaques Villon (Fig. 60) etc.

Fig. 57. Max Libermann. German, 1847-1935. Portretul lui Bearded Man. Dată necunoscută. Aquaforte și Pointe séche. 29.7 x 23.4 cm. Block Museum of Art at Northwestern University, Illinois

Fig. 60. Jaques Villon. M.D. citind. 1913. Pointe séche. 39 cm x 28 cm. Institutul de Artă din Chicago. S.U.A.

Fig. 58. Marc Chagall. Din seria "Viața mea". In the Easel. 1922. Pointe séche. 23 cm x 18 cm. Muzeul de Artă Modernă, New York. U.S.A.

Fig. 59. Georges Braque. Studiu după nud. Pointe séche. Muzeul de Artă Fogg, Universitatea Harvard, Cambridge, Mass. S.U.A.

Un alt procedeu care a servit o rută artistică în gravură, ***maniera creion***, are un precursor în opera venețianului Giulio Campagnola (Fig. 61), la începutul secolului al XVI-lea.

Tehnica a fost reluată în secolul al XVIII-lea de englezii Arthur Pond si Charles Knapton şi perfecționată de francezii Jean Charles Francois, Gilles Demarteau (Fig. 62) şi de elevul acestora, Louis-Marin Bonnet (Fig. 63), care a multiplicat numărul planşelor pentru a evoca pastelul.

În a doua jumatate a secolului al XVII-lea, a reapărut gravura punctată (fr. Pointille, engl. stipple), versiune simplificată a manierei-creion, cultivată în Anglia de William Wynne Ryland (Fig. 64) şi de florentinul Francesco Bartolozzi (Fig. 65). Procedeul a rămas la modă până la sfârşitul secolului al XVIII-lea când s-a stins. La această tehnică de gravare în adâncime, tonurile sunt adăugate printr-o aglomerație de puncte.

Fig. 61. Giulio Campagnola.Venetian, 1482 - 1514. Sfântul Ioan Botezătorul. 1505.gravură în dăltiță și gravură punctată (stipple). dimensiunea plăcii: 33.2 x 23.5 cm. Rosenwald Collection. Galeria Națională din Washington, D.C. U.S.A.

Fig. 62. Gilles Demarteau, cel Tânăr după François Boucher. Francez, 1722 - 1776. Tânără cu trandafir (detaliu). 1776.maniera creion imprimată cu verde, roşu şi negru pe hârtie tonată în verde. 31.4 x 22.4 cm. Colecția Widener. National Gallery of Art, Washington, DC. U.S.A.

Fig. 64. William Wynne Ryland. (detaliu). (1732-1783). Gravură maniera punctată (Stipple).

Fig. 65.Francesco Bartolozzi după John Francis Rigaud. Florentin. 1727 - 1815. The Celebrated Vincent Lunardi Esq. Accompanied by Two Friends in His Third Aerial Excursion. (detaliu) 1784. aquaforte, dăltiță, maniera creion, și aquatinta, dimensiunea plăcii: 33.3 x 25.6 cm. dimensiunea hârtiei: 41.3 x 30.8 cm. National Gallery of Art, Washington, DC. U.S.A.

Fig. 63. Louis-Marin Bonnet după Carle Vanloo. Francez, 1736 - 1793. Marie-Rosalie Vanloo, c. 1764. maniera creion imprimată în negru și alb pe hârtie tonată în albastru. dimensiunea imaginii: 35.8 x 28.9. . National Gallery of Art, Washington, DC. U.S.A.

Fig. 66. Ludwig von Siegen. Portretul lui Amelia Elizabeth, Landgravine Hesse. 1643. Mezzotinta. Universitatea Yale, New Haven, Conn. S.U.A.

Fig. 67. Prințul Rupert. Portretul unui condamnat. 1658. Mezzotinta. National Gallery of Art, Washington, DC. U.S.A.

Fig. 70. Wallerant Vaillant. Portretul Artistului. Jumătatea secolului al XVII-lea. Mezzotinto. Paul Mellon Center for British Art and British Studies, Yale University, New Haven, Conn. S.U.A.

Mezzotinta sau ***maniera neagră*** este printre puținele maniere ale gravurii în care se cunoaşte cu exactitate inventatorul.

El este Ludwig von Siegen (Fig. 66), născut în Utrecht, Olanda, în 1609. Această tehnică a reuşit să rezolve foarte bine nevoia de a reproduce cu acuratețe picturile şi aquarelele. Este tehnica care într-o bună măsură redă atât materialitățile materiei figurate cât şi materialitățile formelor figurate. Tirajele mici datorate proprietăților tehnice specifice au făcut ca multe dintre stampele de început să nu mai existe. Astfel se cunosc doar şapte stampe de Von Siegen şi douăsprezece de Prințul Rupert (Fig. 67). Odată cu folosirea de către William Say a plăcilor de oțel, tirajul a putut să crească până la 200 de exemplare. După anii 1820-1830 datorită apariției clişeografiei şi a tiparului fotomecanic, mezzotinta cade în declin, fiind reluată de artiştii secolului al XX-lea, Rouault, Picasso (Fig. 68), Judith Foster, Jozef Gielniak (Fig. 69) etc.. Dintre gravorii de început care au folosit această tehnică menționăm pe Wallerant Vaillant în Franța (Fig. 70), Abraham Blooteling în Olanda, Peter Pelham în Statele Unite ale Americii, Francis Place, Edward Luttrell, J. MacCardell, Richard Earlom, Valentine Lawrence în Anglia.

Fig. 68. Pablo Picasso. Minotaurul orb. 1935 Aquatinta în maniera mezzotinta. Muzeul de Artă din Philadelphia. S.U.A.

Fig. 69. Josef Gielniak. Fără titlu. 1968. Mezzotinta. 18 cm x 16 cm. Colecția Andrew Stasik, New York. S.U.A.

În 1722, germanul de origine franceză Jacob Christophe Le Blon a expus principiile gravurii în culori folosindu-se de tehnica mezzotinta, numită inițial în pastel.

În 1769 pictorul francez Jean-Baptiste Le Prince (Fig. 71) a expus la Solonul de Artă, fără prea mult ecou, primele stampe în maniera-laviu. Reintrodusă mai târziu în Franța, aquatinta a dobândit strălucire prin Eugene Delacroix (Fig. 72), Matisse (Fig. 73) etc.

Fig. 71. Le Prince, Jean-Baptiste, 1734-1781. La Récréation Champêtre. Aquaforte și Aquatinta . 1769 . The University of Michigan Museum of Art.. S.U.A.

Fig. 72. Eugene Delacroix. Un Forgeron. 1833. Aquatinta. Muzeul de Artă din Philadelphia. S.U.A.

Fig. 73. Henri Matisse. Appolinaire, Rouveryre, Matisse. 1930. Aquatinta. 34 cm x 26 cm. Muzeul de Artă Modernă din New York. S.U.A.

Fig. 74. Heinrich Ott. Portretul lui Aloys Senefelder. Începutul secolului al XIX-lea. Litografie. Muzeul de Artă din Philadelphia. S.U.A.

Fig. 75. Karl Schinkel. Lovely Melancholy. 1810. Litografie în peniță. Muzeul de Artă din Philadelphia. S.U.A.

Fig. 76. Francisco de Goya. Portretul lui Cyprien-Charles-Marie-Nicolas Gaulon. 1825. Litografie. 27 cm x 21 cm. Centrul de Artă Davidson, Wesleyan University, Middletown, Conn. S.U.A.

O altă tehnică de imprimare, care la început a apărut ca o necesitate la cerința din ce în ce mai mare a societații a fost ***litografia***, tehnică inventată de Aloys Seneffelder (1772-1834) (Fig. 74), care a expus-o într-o lucrare în 1818. La puțin timp după descoperire şi mai apoi, a fost folosită în lucrări de gen de artişti ai secolului al XIX- lea şi al XX- lea: Goya, Delacroix, Daumier (Fig. 82, 86), Manet (Fig. 78), Toulouse-Lautrec (Fig. 87), Paul Gauguin, Edgar Degas (Fig 79), Vincent van Gogh (Fig. 80), Auguste Renoire, Lovis Corinth, Emil Nolde, Geoge Grosz, Henri Matisse (Fig. 81), Pablo Picasso (Fig. 88), Alberto Giacometti (Fig. 84), Salvador Dali, Maurits Cornelius Escher (Fig. 83), Frank Stella şi alții. Ca şi în cazul altor tehnici ale gravurii şi în cazul litografiei descoperim diferite tipuri de maniere de lucru apărute atât pentru a mima materialitățile tehnicilor grafice de şevalet: tehnica desenului- litografia în

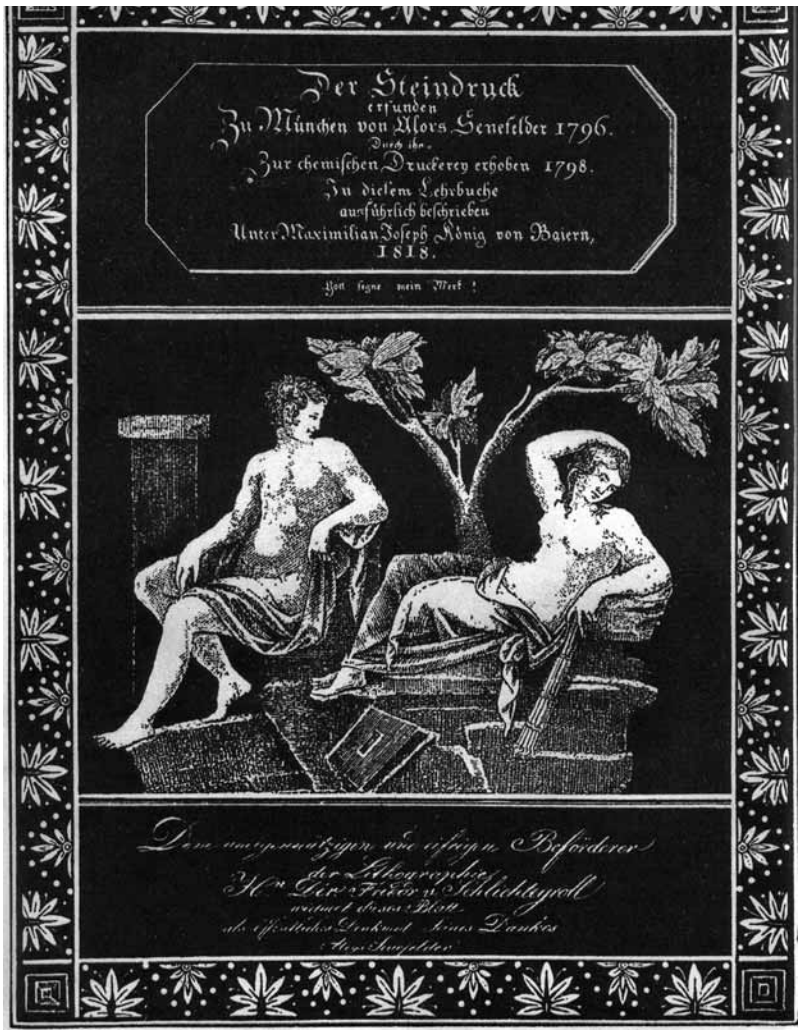


Fig. 77. Brevetul de inventator a lui Aloys Senefelder

Fig. 82. Honore Daumier. "Scuzati-mă Domnule dacă vă deranjez puțin", Bluestocking. 1844. Litografie. Galeria Națională de Artă din Washigton,

cretă sau creion, tehnica peniței- litografia în peniță, tehnica laviului- litografia în laviu, tehnica aerografului- litografia cu suflătorul (crachis), maniera neagră. Au mai fost mimate şi tehnicile picturii de şevalet: ulei, tempera, aquarelă, pastel- gravura colorată, tehnica foto- fotogravura, cât şi pentru a rezolva materialitățile formelor figurate. După cum observăm, o pleiadă de artişti din perioada impresionistă şi din perioada modernă s-au servit de tehnica litografică pentru a realiza propriile lucrări, fără a mai fi constrânşi de dificultățile care le impuneau celelalte tehnici ale gravurii tradiționale. Materialitatea, de data aceasta este prezentă mai ales pentru a accentua stilul personal al fiecărui artist, evocând lucrările de şevalet. Litografia ca şi tehnica gravurii în adâncime, aquaforte, a cunoscut aceeaşi istorie. Popularitatea litografiei în secolul al XIX-lea , a dus la degradarea procedeului prin folosirea lui de către numeroşi amatori. A renăscut ca gen artistic în sine, odată cu folosirea ei de către impresionişi şi mai apoi de către artiştii de marcă ai secolului al XX-lea, în lucrările independente şi eliberate de servituțiile tiparului. Litografia a dezvoltat noi tehnici de tipar precum metalografia sau offsetul, acesta fiind practic părintele tiparului modern.

Fig. 78. Edouard Manet. 1832-83. Ilustrație la E.A. Poe, Corbul. 1875. Litografie. New York. Biblioteca publică, Astor, Fundația Lenox şi Tilden. S.U.A.

Fig. 79. Edgar Degas. "După baie". (fragment) 1890. Litografie. 23 cm x 23 cm. Muzeul de Artă din Boston. S.U.A.

Fig. 80. Vincent van Gogh. "Mâncătorii de cartofi". 1885. Litografie. 22 cm x 31 cm. Muzeul de Artă Modernă din New York. S.U.A.

Fig. 81. Henri Matisse. 1869-1954. Le Boa Blanc. Litrografie. Muzeul de Artă Fogg, Universitatea Harvard, Cambridge, Mass. S.U.A.

Fig. 83. Maurits Cornelius Escher. Mână cu glob de cristal. (autoportret). 1935. Litografie. Galeria Națională de Artă din Washigton, D.C. Colecția Rosenwald. S.U.A.

Fig. 86. Honore Daumier. robert Macaire și Bertrand. 1834. Litografie în culori. Muzeul de Artă din Boston, S.U.A.

Fig. 87. Henri de Toulouse Lautrec. Afiș pentru Portofoliu Elles. publicată de G. Pellet, Paris. 1896. Litografie în culori. 50 cm x 40 cm. Muzeul de Artă Modernă din New York. S.U.A.

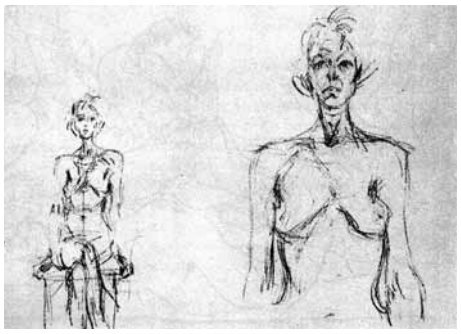


Fig. 84. Alberto Giacometti. 1901-66. Două nuduri. litografie. Muzeul Brooklyn, New York. S.U.A.

Fig. 85. Erich Moench. Luna. 1969. Fotolitografie. 44 cm x 28 cm. Colecția Artistului. U.S.A.

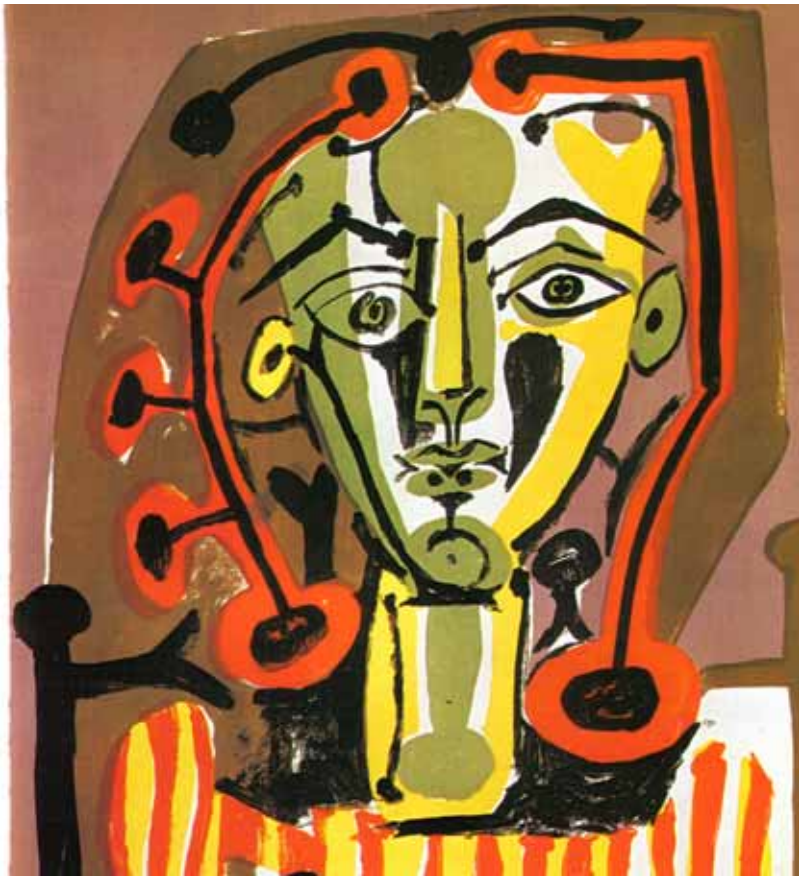


Fig. 88. Pablo Picasso. Bluza învărgată. (fragment) 1949. Litografie color. 65 cm x 50 cm. Muzeul de Artă Modernă din New York. S.U.A.

Serigrafia

Este tehnica de imprimare care abia pe la jumătatea secolului al XX-lea şi-a găsit locul printre celelalte tehnici ale gravurii tradiționale, ca gen artistic în sine. Impusă odată cu apariția cu umbrele mâinilor figurate, prin tufuire sau stropire cu culoare pe pereții peșterilor preistorice. Putem spune că odată cu apariția serigrafiei s-a impus şi prima tehnică aferentă ei: tehnica șablonului. Copilăria tehnicilor serigrafice o găsim în Orient, în China şi Japonia (perioada Kamakura) unde era folosită in mod special pentru decorarea țesăturilor şi aproape deloc pentru figurarea imaginilor. În America, în perioada colonială, o găsim în formele figurate cu ajutorul şablonului pe mobiler, pereți şi pe absolut toate suprafețele care suportau decorații. Rădăcinile procedeului serigrafic se pare că ar aparține lui Samuel Simon of Manchester. El a folosit sita de mătase întinsă pe un șasiu ca în tehnicile picturii în ulei pe pânză. Acest procedeu a mai fost folosit şi de William Morris (Fig. 89, 90, 91) în Anglia iar în Statele Unite ale Americii, San Francisco 1914, de către John Pilsworth. În timpul primului război mondial, în S.U.A. serigrafia a fost folosită pentru imprimări industriale, steaguri, bennere, semne pentru uniformele militare etc. Odată cu trecerea timpului, procesul serigrafic şi-a căutat propriile materiale cum sunt hârtia, sitele şi culorile pentru imprimare.

Un alt moment important îl reprezintă apariția tehnologiei fotografice din anii 80 bazată pe computer.

Computerul devine astfel un instrument de neînlocuit în etapele de prelucrare a imaginii şi pregătirea formelor pentru imprimare pe diverse suporturi.

Dintre toate tehnicile de imprimare serigrafia este singura care până în momentul de față a reuşit să acopere aproape toate suporturile cunoscute fie ele bidimensionale sau tridimensionale.

Acest lucru a convins foarte mulți artişti contemporani să o folosească în cadrul etapelor lor de creație individuală transformând serigrafia industrială în serigravură. La început apare ca o tehnică de imprimare, ca ulterior să fie preluată de artişti şi adusă la condiția de gen artistic în sine. Astăzi, atât pe stradă cât şi acasă, o să descoperim peste tot urmele tehnicilor serigrafice, fie că apar pe un benner, pe o cutie de bere, pe un tricou sau pe un ambalaj banal. Problema transformării ei în tehnică de gen artistic în sine s-a pus prin anii '50-'60, când s-a decis ca tirajul de artă să fie considerat acela care a fost executat în tot timpul etapelor până la imprimarea finală de către artist.

Datorită tirajului imens, în comparație cu tehnicile

Fig. 89. William Morris. DAISY WALLPAPER (tapet). Desigul de William Morris, 1864

Fig. 90. William Morris. MARIGOLD-WALLPAPER AND CHINTZ (tapet pe pânză cerată de bumbac). Designul de William Morris, 1875.

Fig. 91. William Morris. BROTHER RABBIT CHINTZ (tapet pe pânză cerată de bumbac).Designul de William Morris, 1882.

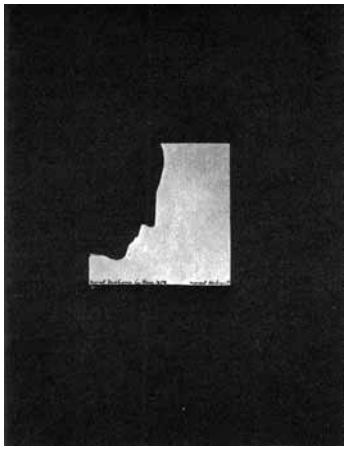


Fig. 92. Marcel Duchamp. Autoportret. 1959. serigrafie în culori. 18 cm x 18 cm. Muzeul de Artă Modernă din New York. S.U.A.

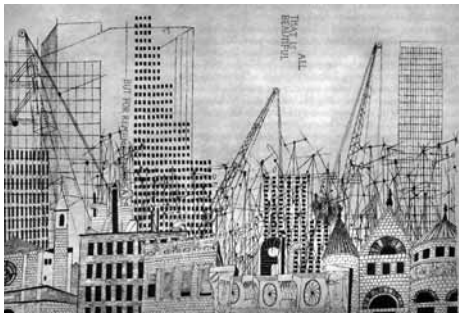


Fig. 93. Ben Shahn. Toate acestea sunt frumoase. 1965. Sergrafie. 66 cm x 99 cm. Muzeul American de Artă, New Britain, Conn. S.U.A.

Fig. 94. Andy Warhol. "Banana". 1966. Serigrafie color. 132 cm x 61 cm. Colecția de Grafică Castelli. New York. S.U.A.

gravurii tradiționale, s-a născut o altă problemă şi anume aceea a rezolvării semnăturii şi a individualizării de către artist a acestei cantități. În final, s-a decis că se acceptă şi o ştampilă cu numele artistului, chiar dacă mulți autori preferă în continuare să-şi semneze lucrările de mână, ca şi până acum, cu un grafit (creion) făcând astfel diferența între tirajul industrial şi cel de autor. Din punct de vedere al rezolvării materialităților formelor figurate, serigrafia este poate cea mai complexă tehnică utilizată de artiştii plastici. Se poate imita orice tehnică tradiționallă şi în acelaşi timp se poate materializa orice formă. Evantaiul de structuri şi de efecte plastice este practic nelimitat iar posibilitatea folosirii ei în combinații cu tehnicile tradiționale a creat o infinitate de stiluri şi maniere diferite. Dintre artiştii de marcă ai acestui gen îi amintim pe Theophile Steilen (Fig. 95), Ben Shahn (Fig. 93), Marcel Duchamp (Fig. 92), Robert Rauschenberg (Fig. 100, 102), Andy Warhol (Fig. 94, 101), Lucas Samaras (Fig. 98), Andrew Stasik (Fig. 97), Roy Lichtenstein (Fig. 96) şi alții.

Fig. 95. Theophile Steinlen. "Pisica care stă". Începutul secolului al XX-lea. tehnica şablonului colorată. 36 cm x Biblioteca Publică din Boston. Colecția Wiggin. S.U.A.

Fig. 96. Roy Lichtenstein. "Peşti şi cer". Din portofolilul Zece pentru Leo Castelli.1967. Serigrafie cu fotografie şi textură laminată de plastic. 28 cm x 35 cm. Muzeul de Artă Modernă din New York. S.U.A.

Fig. 100. Robert Rauschenberg. "Semn". detaliu.1970. Foto-serigrafie. 110 cm x 86 cm. Colecția de Grafică a lui Castelli. New York. S.U.A.

Fig. 101. Andy Warhol. American.1928-1987. detaliu. "Marilyn Verde".1962. Serigrafie și culori pe bază de polimeri pe pânză. 50.8 x 40.6 cm. National Gallery of Art, Washington, DC. U.S.A.

Fig. 97. Andrew Stasik. "Steagurile Statelor Unite". 1970. Litografie, Serigrafie și șablon. 61 cm x 79 cm. Colecția Fritz Eichenberg. S.U.A.

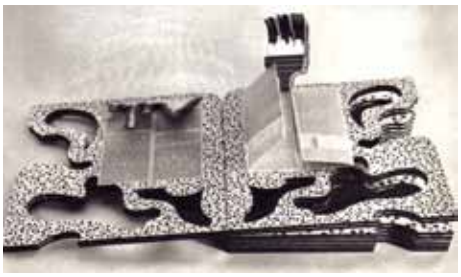


Fig. 98. Lucas Samaras. "Carte". 1968. Serigrafie și cutie din placaj traforat. Muzeul de Artă Modernă din New York. S.U.A.

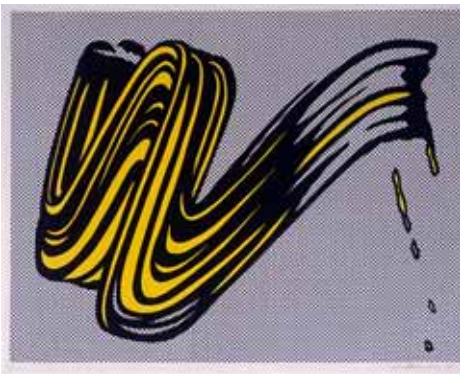
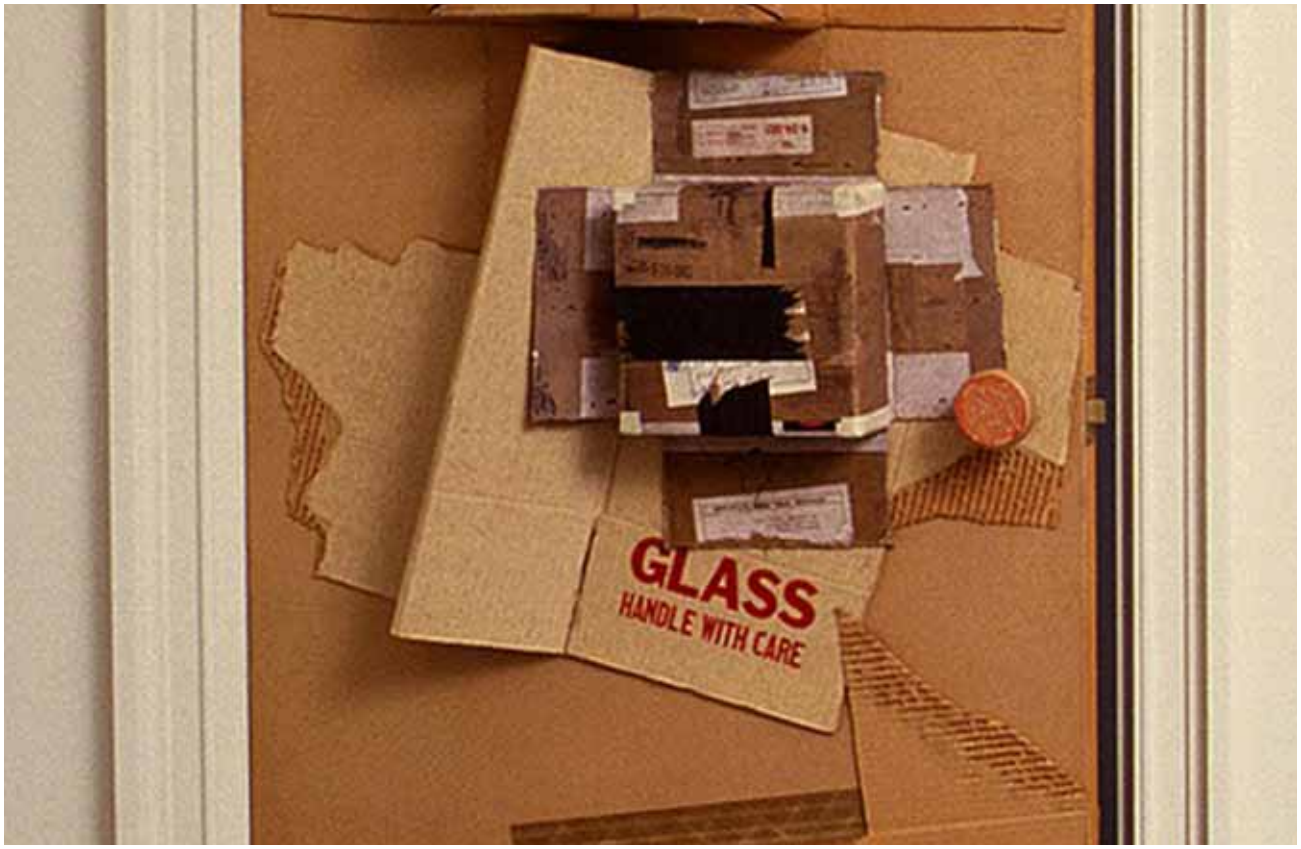


Fig. 99. Roy Lichtenstein. American, 1923 - 1997. "Tușă de pensulă". 1965. Serigrafie color.dimensiunea hârtiei: 58.4 x 73.6 cm. dimensiunea imaginii: 56.36 x 72.39 cm. National Gallery of Art, Washington, DC. U.S.A.

Fig. 102. Robert Rauschenberg. American, born 1925. "Pasăre de carton". Ușă.1971. carton , hârtie, scotch, lemn, metal, offset litografie, și serigrafie, 203.2 x 76.2 x 27.9 cm. National Gallery of Art, Washington, DC. U.S.A.



Monotipul

Ca tehnică de imprimare este de cele mai multe ori considerată o tehnică "bastardă" a gravurii, aflându-se undeva la mijlocul drumului între pictură şi gravură, rămânând una dintre cele mai simple tehnici.

În prima etapă, artistul pictează, şterge, sau freacă desenul său direct pe placă, folosind o cerneală pe bază de ulei, pentru ca uscarea să nu fie rapidă. În cea de-a doua etapă, hârtia este supusă unei presiuni prin apăsare cu mâna sau direct la presă rezultând astfel un monotip. Folosirea presei de gravură într-un moment al etapelor de lucru conferă monotipului dreptul de a fi considerat o tehnica de gravură. După ce acțiunea mecanică a hârtiei, prin utilizarea presei de gravură s-a încheiat, lucrarea poate suferi din partea artistului numeroase intervenții creind astfel imprimări diferite dar cu o bază comună. Din această cauză, tirajul care stă la baza tuturor tehnicilor tradiționale dispare. Din punct de vedere al redării materialităților, este o tehnică care rezolvă mai mult materialitatea unui gest pictural si mai puțin pe cea a texturilor care compun formele figurate. Elementul esențial în zugrăvirea materialității îl constituie culoarea.

Deşi, nu avem o recunoaştere istorică a originilor monoprintului, putem să-l asociem cu momentul în care au fost folosite pentru prima dată gravurile în adâncime, colorate după criteriile de astăzi de realizare tehnică.

Unul dintre artiştii gravori de început, care a experimentat gravura colorată, fără neapărat să fie o monotipie, pe o hârtie mai puțin obişnuită (din fibre de in), pe un format neobişnuit, alungit, pentru a sublinia linia orizontului, a fost olandezul pictor şi gravor complect, Hercules Seghers (1589-1638) (Fig. 103, 102).

Fig. 103. Hercules Seghers. The Enclosed Valley. 1620. Aquaforte şi aquarelă

Fig. 104. Hercules Seghers. Olandez (1590 - 1638). Ruinele Abbey Rijnsburg. dată necunoscută. aquaforte imprimată pe hârtie de in şi colorată de mână cu aquarelă. watercolor, dimensiunea hârtiei: 10 x 17.5 cm. Colecția Rosenwald.

Fig. 105. Giovanni Benedetto Castiglione. Genoese, 1609 sau după - 1664. "David cu capul lui Goliat. 1655. monotip în cerneală brună pe hârtie filigran. dimensiunea hârtiei: 34.8 x 24.8 cm. Fundația Andrew W. Mellon.1977. S.U.A.

Despre Giovanni Benedetto Castiglione (1616-1670) (Fig. 105, 106) se spune că este primul care experimentat acest mijloc al gravurii - monotipul. El a folosit această tehnică pentru a-şi face mai bine înțelese materialitățile pe care nu le regăsea în aquaforte, rezultatele astfel obținute fiind foarte apropiate de cele obținute prin tehnica aquatinta. A utilizat o varietate de tipuri de pensule şi instrumente pentru şters (cârpe, bucățele de materiale textile etc.) pentru a realiza o atmosferă mult mai apropiată de cea a impresioniştilor decât de cea a epocii sale. Jocul cu lumina şi umbra creează o suprafață materială agitată, efect puțin obişnuit în această perioada a tehnicii aquaforte.

Fig. 106. Giovanni Benedetto Castiglione. Animalele după Arca lui Noe. secolul al XVII-lea. Monotip. 25 cm x 36 cm. Muzeul de Artă Metropolitan, New York. S.U.A.

Fig. 107, 108. William Blake. "Christ Appearing to His Disciples After the Resurrection". 1795. imprimare color (monotip), colorată de mână cu culori de apă şi tempera. 43.18 x 57.47 cm. Colecția Rosenwald. S.U.A.

William Blake (Fig. 107, 108) este un alt înveterat experimentator, care a lăsat câteva monotipii în care materialitatea formelor figurate este foarte bine pusă în valoare de reperele cromatice. După cum observăm, în lucrarea "Isus apărând în fața discipolilor, după Înviere", culoarea îmbracă formele conturate de desenul executat în aquaforte, încercând parcă să ne enumere atributele atmosferei mistice, ale părului, pielii şi veşmintelor.

Edgar Degas (Fig. 109) şi-a găsit în tehnica monotipului un aliat pentru continuarea lucrărilor personale, creind practic un gen artistic în sine. El va pune astfel în valoare tehnica sa de şevalet numită astăzi "desen pictural ". Foloseşte posibilitățile de redare a materialității din monotipie mai mult ca scop în sine, ca expresie plastică şi mai puțin pentru a descrie materialitatățile formelor figurate. A experimentat şi transferul monotipiei în alb negru pe piatra litografică, ca bază de pornire pentru următoarea etapă a lucrărilor sale, pe care astăzi le numim "lucrări în tehnică mixtă pe hârtie". Posibilitatea multiplicării a făcut ca numărul de lucrări pornite de la monotipie să depăşească câteva sute, fără a fi un tiraj. Astfel fiecare exemplar în parte are o indentitate proprie prin diferențele structurale ale materialelor folosite. În felul acesta, avem lucrări care au corespondentul material în tehnicile de şevalet: tehnica pastelului, pictura desenată, desenul în tuş sau cărbune.

Aşa cum am spus, datorită proprietăților speciale care face trecerea de la tehnicile picturii spre tehnicile gravurii, monotipia s-a impus ca gen artistic al tehnicilor gravurii.

Eliberarea de condiția de tehnică de multiplicare şi-a găsit adepți imediat, fiind folosită de mari maeştrii ai secolului al XIX-lea şi ai secolului al XX-lea printre care amintim: Pissaro, Gauguin, Munch (Fig. 111), Picasso, Chagall, Maurice Predergast, Rouault (Fig. 110) şi alții.

Fig. 109. Edgar Degas. "Steaua", 1876-77, pastel pe monotip, Muzeul d'Orsay, Paris.

Fig. 111. Edvard Munch. Norvegian, 1863 - 1944. "The Vampire "(Vampirul), 1895. lithografie şi aquarelă, dimensiunea imaginii: 38 x 54.6 cm. dimensiunea hârtiei: 45.3 x 58.9 cm. Colecția Rosenwald. S.U.A.

Fig. 110. Georges Rouault. "Clovn cu maimuță". 1910. Monotip color. 50 cm x 70 cm. Muzeul de Artă Modernă din New York. S.U.A.

Fig. 112. Henri Matisse. după suitele Pasiphae. 1944. Linogravură la o singură culoare

Linogravura

Face parte din tehnicile gravurii în înălțime, alături de xilogravura lemn în fibra și xilogravura lemn în cap.

Artiștii au început să folosească acest material începând cu primele decenii ale secolului al XX-lea. A fost inventat în Anglia în 1860 ca material de protecție. Este un material suplu, ușor de tăiat, ieftin, și mai are proprietatea specifică de a fi tăiat la orice dimensiune.

Dintre artiștii care au folosit pentru prima dată acest material amintim pe Matisse (1944) (Fig. 112) și Picasso (1951) (Fig. 113, 114). La început pentru linogravura în culori Picasso taie fiecare placă pentru fiecare culoare separat. Ulterior inovează tehnica de tăiere treptată, după fiecare culoare imprimată. Materialitățile create de această tehnică sunt mai apropiate de cele ale xilogravurilor de început, efectele obținute sunt limitate la un desen simplu. Linogravura ca și celelalte tehnici ale gravurii în înălțime necesită o sinteză a formelor figurate pentru a reda diferite tipuri de materialități. Acest lucru se datorează imposibilității revenirii asupra unei tăieturi și a refacerii desenului. Este poate tehnica care se încadrează cel mai bine în dictonul "minimum de mijloace - maximum de expresie".

Fig. 113. Pablo Picasso, Portretul unei tinere fete (după Cranach), 1958. Linogravură în culori

Fig. 114. Pablo Picasso (Spanish, 1881-1973). natură moartă sub lampă.1962; Linogravură color. Muzeul de Artă Cleveland. S.U.A.

Cap. III.

Viziune istorică asupra tehnicilor şi manierelor gravurii

Fig. 1. Florin Stoiciu. "Zbor". 2002. Monotipie prin transfer al printului. Bienala internaţională de Arte Grafice, Miskolc. Ungaria.

Cap. III. Viziune istorică asupra tehnicilor şi manierelor gravurii

III. Introducere

O formă originală figurată printr-un proces de imprimare nu este o reproducere (Fig. 1).

În această abordare, în tentativa de a departaja şi defini gravura de rosturile tipografice ale unor clişee, putem spune că ea este multiplicarea unei lucrări de artă originală. Artistul creează el însuşi forma, de mână, direct pe materialul care ulterior va deveni o matriță (placa de metal, de lemn, piatra litografică, sita serigrafică, printul) cu scopul de a o imprima pe un anumit suport.

După o cunoaştere în profunzime a tehnicilor şi manierelor de lucru, artistul gravor se va regăsi nuanțat în lumea materialităților puse la dispoziție de acestea. Condiția originalității fiecărei stampe imprimate este aceea de a fi executată manual de artist sau de un specialist în imprimare - iprimeurul. Fiecare stampă creată este, în consecință, în această viziune, „un original" iar dimensiunea tirajului nu prezintă importanță. De obicei artistul limitează numărul de imprimări prin semnăturile şi precizările sale din josul stampei dar acest lucru nu influențează originalitatea lucrării ci numai prețul ei.

Datorită diversității tehnicilor, a manierelor şi a materialelor folosite pentru a figura formele, s-au născut şi specializările: ***artist gravor în metal, în lemn, pe piatră, în serigrafie, în monotipie, cu ajutorul computerului sau cu materiale non toxice (electrogravura).***

Dacă la începuturile ei, gravura avea specialişti doar într-un singur domeniu, acest lucru fiind determinat de necesitatea multiplicării unor forme în scopuri comerciale, publicitare, ulterior, odată cu începutul perioadei moderne, artiştii au degrevat gravura de rolul ei unic ca mijloc de tipărire şi au readus-o între artele vizuale, ca gen artistic în sine.

Condiția gravurii raportată la apariția clişeografiei, importanța acestui moment.

CLIŞEU- formă de tipar, plană sau cilindrică, confecționată din metal (Fig. 2), lemn, cauciuc, materiale sintetice etc. care conține copia unui text sau desen şi cu

Fig. 2. Clişeu zincografic (metalografie)

ajutorul căreia se reproduce şi se imprimă originalul.

Clişeul are o suprafaţa activă cu elemente tipăritoare şi alta neutră, care nu primeşte cerneala de imprimare.

Desenul se executa prin gravare manuală, mecanică, electromecanică, fotomecanică sau fotochimică.

Suntem interesaţi de accepţiunea termenului de clişeografie, sub două aspecte:

1. modalităţile prin care o imagine, în principal fotografică, a putut fi gravată, prin descompunere în semne fundamentale, liniare sau punctiforme, cu scopul de a fi încerneluită şi imprimată într-un tiraj mare.

2. modalităţile tehnice, în principal foto-mecanice, asistate de procedee chimice, prin care se realizează acea descompunere, în afara intervenţiei mâinii desenatorului.

Fig. 3. Kovacs Gavril. Foto-serigravura. 1992. Colecţie particulară. România

Imediat după marele moment Guttenberg, a devenit evident că ilustraţia gravată manual nu mai putea ţine pasul cu textul, cules cu elemente mobile şi imprimat. Literele mobile din metal, dintr-un aliaj de plumb în principal, era nu numai uşor de turnat ci se dovedeau şi destul de rezistente la încerneluiri şi imprimări repetate.

Pe de altă parte, un avantaj deloc de neglijat era şi acela că se puteau turna alte şi alte serii de litere, pentru relansarea tirajului.

Astfel, prin comparaţie, "clişeul" realizat prin placa gravată manual, era puţin rezistent la tiraje mari şi, în orice caz

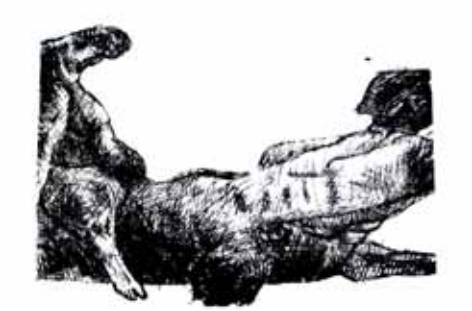


Fig. 4. Kovacs Gavril. "Centaur".Foto-serigravura. 1992. Colecţie particulară. România

Fig. 5. Kovacs Gavril. Aquaforte-Aquatinta. 1992. Colecţie particulară. România

nu putea fi refăcut, în condiţii plastice identice, de mai multe de mai multe ori.

Apariţia clişeografiei a rezolvat tocmai aceste două teme dificile ale multiplicării imaginilor, cel puţin la nivelul de performanţă al multiplicărilor textelor. Ea a degrevat tehnicile gravurii de condiţia lor impusă, aceea de a fi element tipografic şi le-a dat prilejul să devină tehnici artistice.

Absenţa servituţiilor tipografice dă frâu liber practicienilor către maniere de lucru de mare finețe sau spectaculoase. Culorile şi semitonurile se rafinează, tirajele restrânse sau exemplarele de artişti fac gravurile să devină mai preţioase, suportul hârtiei pentru imprimare, manufacturată cu atenţie pentru fiecare gen, capătă o importanţă deosebită.

Apar artişti de mare specializare, dedicaţi exclusiv acestei profesii iar cei consacraţi în alte domenii plastice sunt şi mai interesaţi în a-şi transpune tentativele artistice în tehnici precum; aquaforte, aquatinta, xilogravura sau linogravura.

Toţi aceştia se vor confruntă în continuare cu mici mistere ale dificultăţilor tehnice, performanţa în acest domeniu presupunând şi o manualitate bine stăpânită, aliată cu instincte tehnice. Acea componentă meşteşugărească, mai evidentă la sculptură şi mai puţin la pictură, este plenar resimţită în cazul gravorilor şi reprezintă, fără îndoială, o temă mereu incitantă pentru artiştii domeniului..

Stampele având posibilitatea să fie numeroase şi mai ieftine decât alte opere de artă au avut un rol educaţional formativ, civilizant, de popularizare a unor imagini dar dând şi posibilitatea, multor artişti, din alte specializări, să abordeze gravura.

Fig. 6. Kovacs Gavril. Aquaforte-Aquatinta. 1992. Colecţie particulară. România

III. 1. Principiile fundamentale ale imprimării

Interdeterminări raportate la semnele fundamentale grafice realizate în tehnicile gravurii.

categoria tiparului înalt:

gravura în lemn în fibră, în capul fibrei, în metal, în linoleum

Tiparul înalt (pantografic) reprezintă totalitatea procedeelor de imprimare cu forme a căror suprafață activă este înălțată față de suprafața neutră (Fig. 1, a). Cerneala se depune numai pe elementele imprimabile, reliefate (Fig. 3), de unde este preluată, prin presiune, pe hârtie.

Deoarece cantitatea de cerneală transferată pe unitatea de suprafață este constantă, pentru obținerea semitonurilor este necesară descompunerea imaginii în puncte de raster.

Inventarul relativ restrâns de semne specifice, permite figurarea prin semne care nu au decât suprafață iar diferențele nu pot fi date decât de dimensiunea acelei suprafețe.

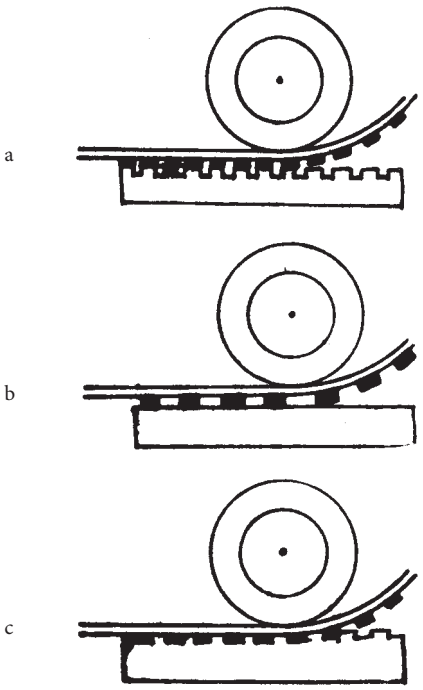


Fig. 1. Schema de principiu a formelor de tipar: a. înalt; b. plan; c. adânc

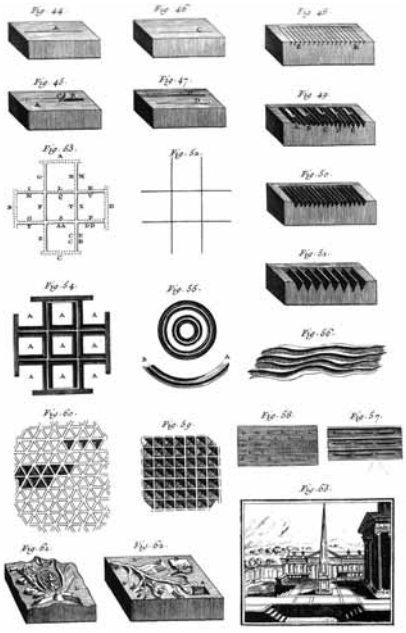


Fig. 2. Gravura în înălțime - xilografie. L'ENCYCLOPEDIE Diderot & d'Alembert. Planşa III. s

Fig. 3. Gravura în înălțime - xilografie. Blocul de lemn gravat. L'ENCYCLOPEDIE Diderot & d'Alembert. Planşa III. s

Fig. 4. Operația de gravare în blocul de lemn, tehnica lemn în cap (wood- engraving)

Fig. 5.

Fig. 6.

Fig. 7.

Fig. 5, 6, 7, etapele imprimării în tehnica gravurii în înălțime. Fig. 2- incerneluirea plăcii cu cerneală de gravură, Fig. 3- presarea hârtiei, Fig. 4. desprinderea stampei imprimate se pe suportul gravat.

Xilogravura

- termen generic care desemnează fie arta gravării pe lemn în relief (fr. taille d'epargne,), fie unul dintre procedeele acestei arte, fie clișeul și reproducerea (lemn, fr. bois, germ. Holzschnitt, engl. woodcut) obținute prin unul dintre aceste procedee. Tehnica de lucru pe lemn este diferită de cea pe metal în adâncime.

Rețeaua liniilor compoziției, desenate invers pe planșă, lasă lemnului compact posibilitatea ca numai pe acele porțiuni să preia, la imprimare, cerneala, care apare pe hârtie negru intens. Aceasta, cerneala, se așterne cu un tampon sau un rulou (Fig. 5), pe placa gravată care se așează sub presă, pe o foaie de hârtie.

Cel mai vechi procedeu de ***xilogravură*** este cel executat pe placă de lemn tăiat longitudinal, numit și gravură pe ***lemn în fibră***. Englezului Thomas Bewick (1753- 1828) i se atribuie perfecționarea gravurii în ***lemn vertical (engl. wood-engraving)*** (Fig. 4), cu fibrele perpendiculare pe suprafața plăcii.

În xilogravură mijloacele specifice redării materialității sunt restrânse prin natura materialului folosit- lemnul. Din această cauză, de multe ori imaginea pare săracă dar în același timp plină de forță, datorată în primul rând preciziei cu care gravorul este obligat să delimiteze cu ajutorul suprafețelor active și inactive, definirea formei dar și umbra față de lumină (Fig. 8).

Semnele sunt simple, în general negre, cu posibilități extinse de lungire și lățire dar cu limite evidente de subțirime. Cele două tipuri de tăiere a lemnului, în fibră și în capul fibrei determină în mod firesc și geometria semnelor, posibilitățile traseelor lor.

Fig. 8 Mihail Mănescu. "Conexiuni incerte". Xilogravură lemn în fibră. 2004. Fig. 3. (detaliu)

În ***xilogravura - lemn în fibră***, semnele sunt mai economice, cu predilecție către unghiuri mai drepte și monotone (Fig. 10), pe când in ***xilogravura - lemn în capul fibrei***, evantaiul de posibilitați este mult mai amplu (Fig. 9, 11, 12).

În concluzie putem spune că în tehnica tiparului înalt, xilogravura, materialitatea este mai mult sugerată decât redată, datorită modalităților de a nuanța semnele plastice numai prin cantitatea de negru, susținută de lungimea și lățimea liniei.

În această tehnică proiectul lucrării nu poate fi făcut decât în pensulă, cu tuș negru compact, dat fiind că alt tip de semne sau tonuri diluate nu pot fi traduse de material.

Fig. 9. Xilogravură lemn în cap. detaliu

Fig. 11.

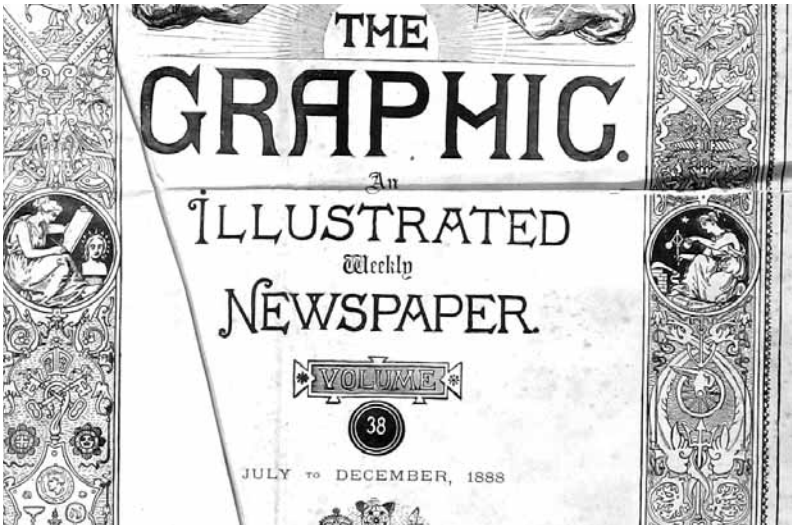


Fig. 12.Xilogravură lemn în cap. The Graphic illustrated newspaper. 1888. (detaliu) pagina de titlu.

Fig. 10. Xilogravură lemn în fibră. detaliu

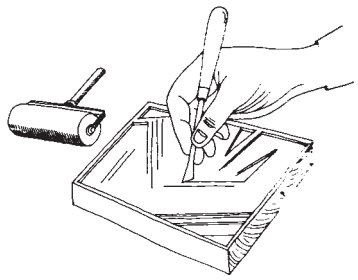


Fig. 13. Gravarea în linoleum

Fig. 14. Florin Stoiciu. Linogravură. detaliu după forma imprimată.

Fig. 17.Anonim Olandez. (detaliu). "Crucificarea". 1480 Maniera crible (gravura ciuruită). Galeria Națională de Artă din Washington, D.C. (Colecția Rosenwald). S.U.A.

Linogravura

Chiar dacă linogravura nu poate fi enumerată printre tehnicile cu adevărat tradiționale, ea si-a găsit un loc aparte în gen, pentru simplul fapt că a fost folosită în ultimii 60 de anii de artiști importanți.

Explicația acestei preferințe ține de unele caracteristici: materialul este mai ieftin ca lemnul, mult mai ușor de manevrat și, pentru ca nu are fibră, se poate grava cu semne libere. Consistența semi-dură oferă posibilități de mișcare mult mai fluide decât în masa lemnoasă. Din punct de vedere al redării materialităților formelor figurate, ca și în cazul xilogravurii, semnele plastice sunt rezolvate prin cantitatea de culoare susținută de lungimea și lățimea liniei, fiind, așa precum menționam, mai mult sugerate (Fig. 14, 15, 16).

Fig. 15. Florin Stoiciu. "Omul de lemn". placa de linoleum. 2006.

Fig. 16. Florin Stoiciu. "Omul de lemn" Linogravură. 2006.

MANIERA CRIBLE (gravură ciuruită)

Procedeu de gravură în relief pe metal practicată în secolul al XV-lea și al XVI-lea în Germania și în Franța. După gravarea formei, suprafețele mai întinse ale acesteia erau „ciuruite" cu un poanson.

La imprimare pe hârtie, porțiunile adâncite apăreau sub forma unor puncte albe, luminoase, pe fond negru (Fig.17).

categoria tiparului adânc:

pointe seche, aquaforte, aquatinta, dăltiță, maniera creion, maniera verniului moale.

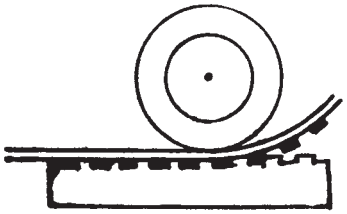


Fig. 18. Principiul imprimării în adâncime

Tiparul adânc reprezintă totalitatea procedeelor de tipar cu forme a căror suprafață activă este adâncită față de suprafața lor neutră (Fig. 18), elementele imprimabile fiind dispuse într-un plan inferior față de cele neimprimabile. În timpul încerneluirii, culoarea tipografică acoperă ambele suprafețe. Pentru ca imprimarea să poată avea loc, cerneala de pe porțiunile neutre, înalte, este îndepărtată cu o racleta sau cu un tampon din pânză tare (canafas). Venind în contact cu forma, prin presiune, hârtia absoarbe cerneala din părțile adâncite ale formei.

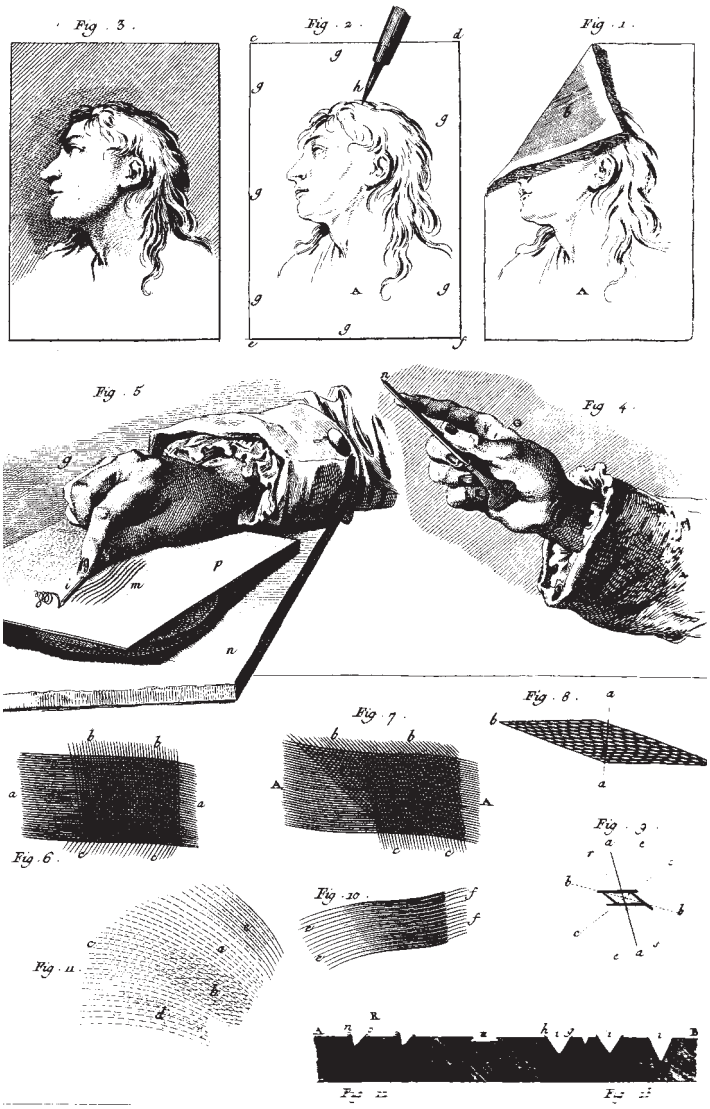


Fig.19. L' ENCYCLOPEDIE Diderot & d' Alembert. Gravura şi Sculptura. Planșa III. Gravura în adâncime. Etapele premergătoare imprimării:1 decalcarea desenului, 2 gravarea (incizie cu dăltița sau acul), 3 placa gravată cu dăltița, acul sau cu acid, 4 dăltiță plină de formă rombică pentru gravura în dăltiță, 5 incizie cu dăltița, 6, 7, 8, 9, 10, 11 structuri rezultate în urma suprapunerilor în diferite unghiuri ale liniilor şi punctelor, 12, 13 Secțiune în tabla metalică cu tipurile de incizie specifice fiecărei tehnici în parte, respectiv: gravura cu acul (pointe seche), dăliță (burin), apă tare (aquaforte).

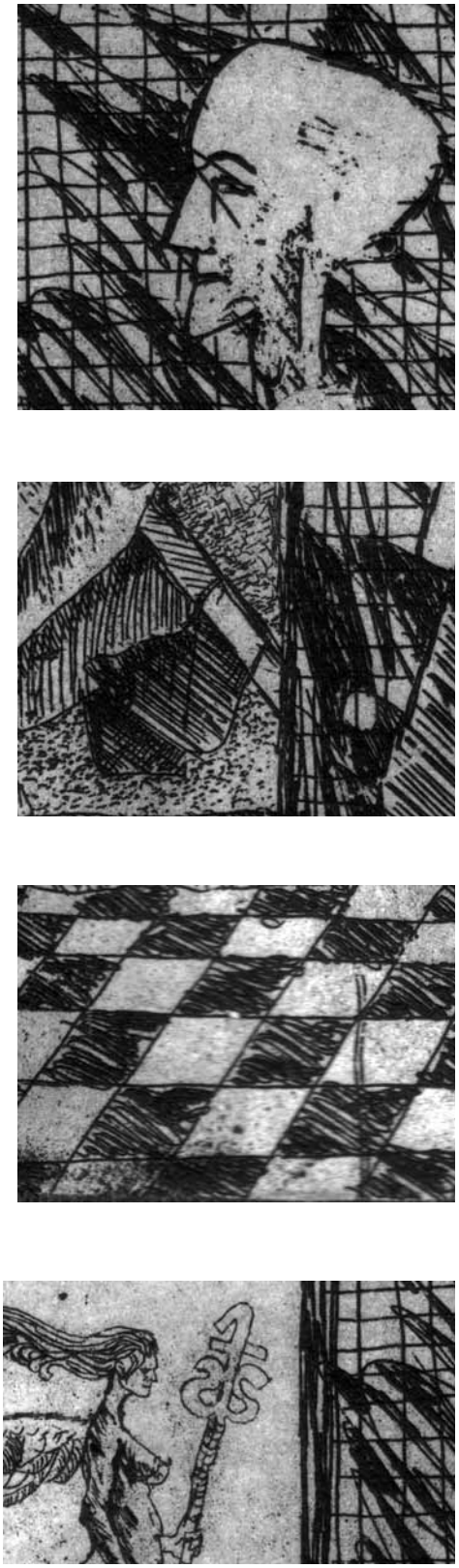


Fig. 20. Florin Stoiciu. 2006. "Omul de Lemn". Aquaforte. 10 x 10 cm. Detalii

Spre deosebire de tiparul înalt şi plan, tiparul adânc se caracterizează prin elemente imprimabile cu aceeaşi suprafaţă şi cu adâncituri diferite, datorită cărora cantitatea de cerneală transferată pe hârtie va fi şi ea diferită, iar în funcţie de aceasta se va modifica şi densitatea semnelor gravate obţinute. În consecinţă, la tiparul adânc nu este necesară descompunerea în puncte raster pentru semitonuri, acestea fiind realizate prin transferarea unor cantităţi de cerneală mai mari sau mai mici, corespunzătoare adâncimilor gravate.

Aici găsim o altă categorie de semne specifice, mai fine şi mai libere (nu şi la dăltiţă), prin care se pot obţine tonuri şi semitonuri şi prin atributele de adâncime a şanţurilor, astfel încât materialitatea este redată mult mai nuanţat (Fig. 20).

Odată cu apariţia gravurii in adâncime (metal) varietatea de semne plastice a crescut făcând posibilă apariţia unor imagini documentare, prin ilustraţie. Deja începuse să se simtă nevoia de reprezentare a unei realităţi printr-o figurare mult mai precisă, mai concretă a reperelor materiale ale vizibilului. Este interesant de observat cum cele două mijloace grafice, linia şi punctul au putut rezolva o gamă imensă de structuri şi materialităţi vizibile.

Dacă în gravura în înălţime (xilogravura) imprimarea se face în plan orizontal, în gravura în adâncime apare şi elementul activ vertical. Mai precis, aşa cum menţionam, tonul închis al liniei sau punctului este redat nu numai prin lăţime sau lungime, ci şi prin adâncimea şanţului gravat, care preia mai multă sau mai puţină cerneală.

Această noutate a făcut posibilă apariția unei noi forme de materialitate, cu redări mai nuanțate ale texturilor și spațiului.

Astfel noțiunea de aproape-departe capătă noi dimensiuni, putând vorbi despre situări perspective sau chiar despre perspectiva aeriană. Chiar dacă linia are o grosime egală, datorită adâncimii ea devine transparentă intr-un plan îndepărtat atunci când cerneala este intr-o cantitate mai mică în șanțurile excavate. Configurarea aproape-departe nu trebuie interpretată doar ca o soluție în genul de reprezentare al unui peisaj, ci și în detaliile care apar în prim plan, în cazul morgologiei umane, de pildă. Așa de exemplu nasul este mai aproape decât urechea sau brațul întins în față este mai aproape decât corpul etc. Toate aceste tehnici de figurare nu au facut altceva decât sa intregească posibilitățile de reprezentare a unei materialități mai ușor de recunoscut iar prin multiplicare, să le facă mai bine receptate de categorii largi de oameni.

Necesitatea informației cât mai exacte l-a făcut pe artistul gravor, față de pictor sau sculptor, să fie mult mai atent cu reprezentarea realului, pentru a nu confunda reperele reale, cerul cu pământul, mediul mineral cu cel vegetal, morfologia umană.

Gravorul acestei perioade are sarcini grele și specifice, mai cu seamă pentru că se adresează unei plaje mari sociale. Poate din această cauză, de cele mai multe ori, a fost considerat un meseriaș și nu un artist. Modalitățile de multiplicare a unor teme impuse a creat impresia despre gravor că este un simplu traducător-executant al unor opere, uitând de faptul că el trebuia să analizeze formele, culorile și texturile, pentru a le face ușor multiplicabile, prin semne grafice cele mai simple cu putință.

Nevoia de reprezentare a materialității a funcționat și în cadrul altor teme, relativ deosebite, precum marile subiecte ale învățămintelor religioase sau cele legate de teme profane, precum identitatea tirajului pentru unele banale cărți de joc.

Revenind la tema tezei prin care intenționez să demonstrez modalitățile de mare specificitate ale gravurii în redarea materialității, mă voi folosi de cazurile concrete ale unor imagini care reprezintă argumentul de forță al oricărui artist, indiferent de modalitățile de exprimare.

Materialitatea în cazul "Autoportret"-ului de Rembrandt (Fig. 21) este exprimată atât la nivel de formă cât și de textură. După cum putea vedea, valorile semnelor în plan depărtat, părul sau mâna sunt mai palide și cu o încărcătură texturală mai mică decât forma veșmântului din planul apropiat. Dacă părul din planul al doilea se citește vag, haina este atât de clară, încât

Fig. 21. Rembrandt. Autoportret. 1639. Aquaforte și Pointe seche. 205 x 164 mm

Fig. 22. Rembrandt. detaliu Autoportret. 1639. aquaforte şi pointe seche. 205 x 164 mm

se poate percepe chiar şi forma care o decorează. Rembrandt a reuşit să sugereze distanţele atât prin valorile tonale mai mici sau mai mari, datorate unor corodării succesive a semnelor figurate cât şi prin aglomerarea texturilor pe zonele de interes. Ca în mai toate lucrările sale, artistul creează într-o compoziţie statică, prin structurile aparent dezordonate, o adevărată "furtună plastică". Un artist ar spune că este o lucrare făcută cu "suflu" sau "stare". Rembrandt are în lucrările sale genul de materialitate al unei lucrări spontane care nu este mimată prin transpunere pe materialul de gravat ci gravată direct. Practic, el înlocuieşte suportul comun al graficii de şevalet, hârtia, chiar cu placa de cupru, desenând direct, spontan, ca în cazul desenului în peniţă. Prin analiza cu o lupă a semnelor figurate, putem observa că materia părului sau a pielii este foarte atent desenată cu o structură aproape regulată ordonată pe toată suprafaţa (Fig. 22), pe când în cazul veşmântului sau a beretei, texturile semnelor figurate sunt ordonate doar în zonele unde materialul textil ia forma corpului (Fig. 23). Semnele dezordonate le regăsim aparent în toate zonele unde mişcarea modifică forma, fie că este o cută a stofei sau un rid al figurii. Materialitatea acestei dinamici este remarcabil de bine rezolvată în gravură de Rembrandt.

Dacă ne apropiem de detaliile figurate, observăm cum, prin câteva modificări ale semnului, izbuteşte să ne prezinte credibil fiecare materie şi material în parte, de la luciul ochilor, la firele din blana veşmântului sau la textura feţei de masă. Un alt element esenţial în figurarea materialităţilor în cazul lui Rembrandt este umbra, prezentă printr-o textură aglomerată, aproape egală, spre deosebire de zona contrastantă, de conflict cu lumina, unde semnul gravat este cel mai puternic, din punct de vedere valoric. Acest joc al semnului redundant cu semnul aleator ne poartă în atmosfera rembrandtiană, realizând că geniul acestui mare artist a creat un gen de gravură în adâncime, inconfundabil.

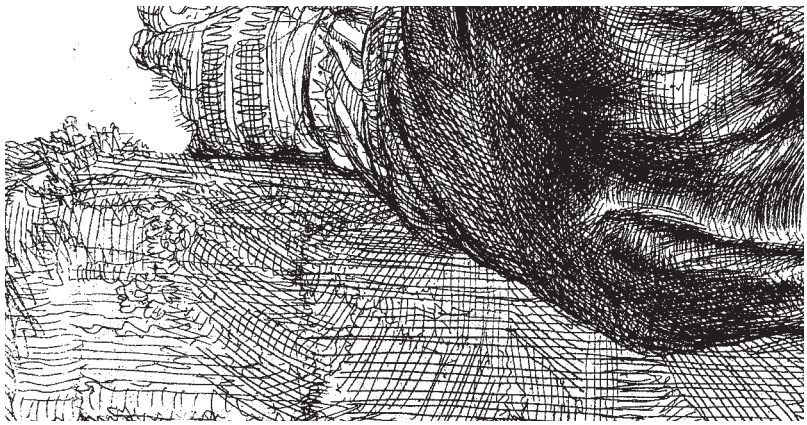


Fig. 23. Rembrandt. detaliu Autoportret. 1639. aquaforte şi pointe seche. 205 x 164 mm

Aquaforte

În tehnica aquaforte, semitonurile delicate dispar, ele nu pot fi construite decât prin haşurări, prin suprapuneri de linii, în schimb arabescurile permise oferă mâinii toate posibilitățile. Sub aspectul detaliilor nu există practic nici o limită. Desenul pregătitor poate fi executat cu tuş în peniță, fără laviuri.

Important de specificat, este faptul că atu-ul cel mai proeminent al acestei tehnici îl conferă adâncimea inciziei, (rezultată în urma unei corodări cu un mordant) atribut care nu poate fi notat în desenul pregătitor, ci doar mimat sau sugerat. Acesta este desigur motivul pentru care, invariabil, sub aspectul frumuseții liniei, al prețiozității, exemplarul imprimat al gravurii este întodeauna mai plăcut, chiar seducător față de proiect. Din punct de vedere al redării materialității, este tehnica cu cel mai mare potențial. Poate că cea care o egalează, ca mod de redare a materialiății, este gravura în dăltiță (burin). Posibilitatea de a lucra sub lupă a permis nuanțarea unor detalii imposibil de realizat în alt chip.

Ecco il belvedere, ò che felice sorte!
Che la fruttifera spudio in ventre porte.
Ma ecco ella parte, ò me, vita, et morte piano
Dimmi ecco l'arte del magno Tiziano.
Al molto illustre, magnifico et offeruandiſ.Sig.r il Sig.r Lvca van Vffel, in segno d'affettione et inclinatione
amorevole, come Patrone et singulariſ.amico suo dedicato il vero ritratto del vnico Titiano Ant. van Dyck

Fig. 25. Anthony Van Dyck. (după Tițian). "Tițian şi amanta sa". 1626-32. Aquaforte. 23 cm x 30 cm. British Museum of London. Anglia.

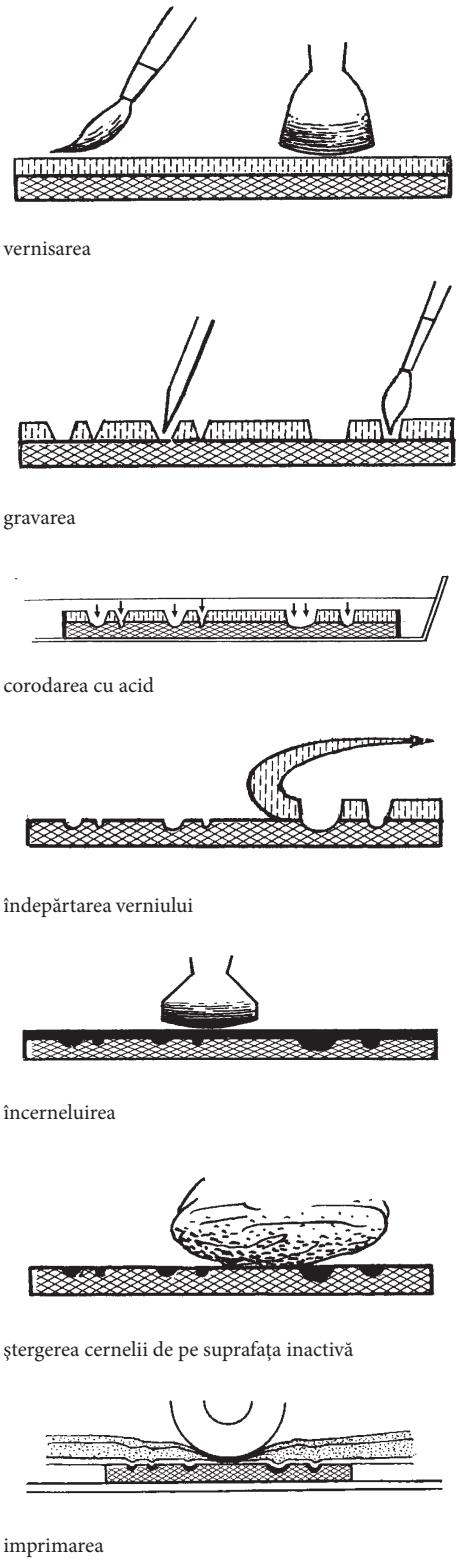


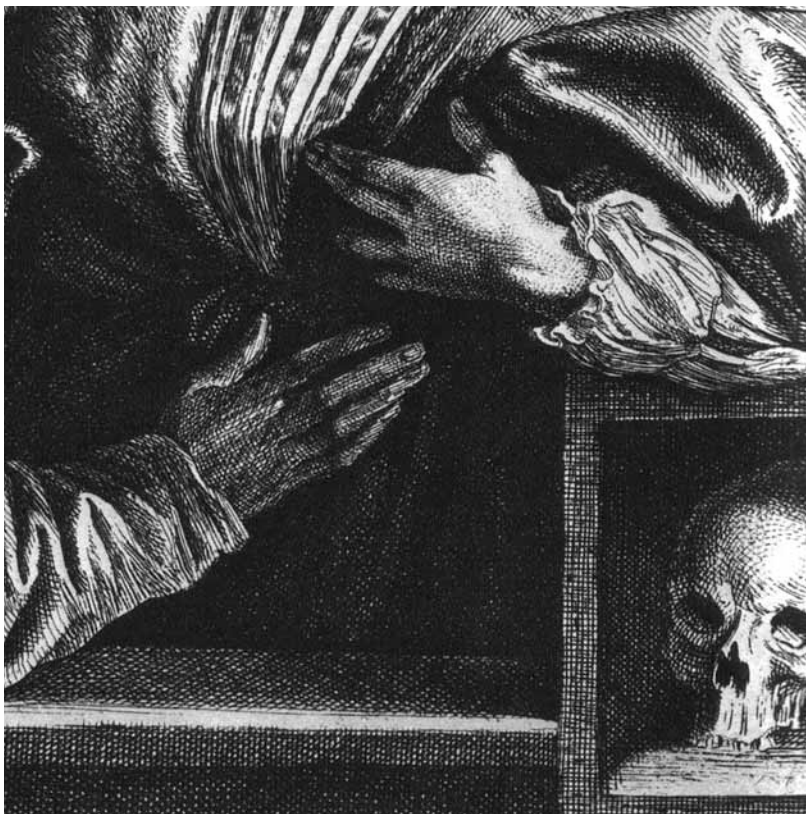
Fig. 24. Etapele tehnice din aquaforte

Fig. 26. Anthony Van Dyck. (după Tițian).(detalii) "Tițian și amanta sa". 1626-32. Aquaforte. 23 cm x 30 cm. British Museum of London. Anglia.

După cum se poate observa, semnele figurate în tehnica aquaforte permit o serie de intersectări și de mișcări sinuoase ale liniei, reușind să acopere toată plaja materială a formelor figurate.

Dacă în cazul lui Rembrandt, structura lineară ne descoperă și starea emoțională a artistului, în cazul lui Van Dyck (Fig. 25) liniile care figurează prin diferite structuri formele au mai mult rolul documentar, de enumerare a tipurilor de materiale întâlnite.

Atmosfera barocă este realizată printr-o aglomerare de haşuri care materializează lumina și umbra foarte clar. Intensitatea gradației structurale datorată intersecțiilor dintre liniile verticale, orizontale și oblice sunt figurate cu precizie aproape matematică, reușind prin staticitatea lor să ne arate că toată acțiunea se desfășoară într-un cadru calm, intr-un interior definit. Mișcarea personajelor este "înghețată" datorită structurilor liniare bine ordonate, în funcție de materialul redat, fie că este vorba de păr, piele, blană, os, veșmânt sau masă de lemn. Apropierile și depărtările sunt figurate printr-o țesătură de linii perfect delimitate de umbră și lumină în planul apropiat și topite în fundal prin intersecția cu liniile care sugerează atmosfera. Lucrarea, din punct de vedere plastic, este mai mult descriptivă, apropiată mai degrabă de un clișeu fotografic (Fig. 26).



Pointe-seche

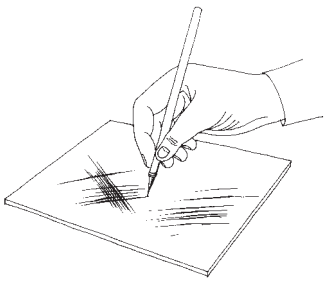


Fig. 27. Gravarea în tehnica pointe-séche

În tehnica Pointe-séche (vârf uscat) sau a punctului rece, linia este fină, cu trasee destul de libere, cu subțirimi de la volatil la viguros dar cea mai pregnantă trăsătură este fară îndoială prezența acelor griuri lejere, în degradeu, care învăluie incizia, imaginea în general.

Proiectul pregătitor se execută în tuş, cu peniţa, desenul fiind diluat pe alocuri cu semitonuri. În cazul unui proiect desenat în creion, desenul, prin estompări cu degetul, poate sugera posibilitățile acestei tehnici.

Aşa cum în pictură pasajul şi anvelopa au permis sugestia materialității umbrei şi a luminii (clar-obscur) tot astfel, pointe- séche-ul în gravură a reuşit prin combinări de tehnici (Rembrandt) să redea atmosfera materială a spațiului.

Fig. 28. Rembrandt. "Grup de copaci cu panoramă". Pointe-séche. stadiul II, 124 x 211 mm. jos este semnătura lui Rembrandt datată 1652. Muzeul Rijksmuseum, Amsterdam. Olanda

Dacă în cazul tehnicii aquaforte semnele figurate au o precizie a gestului, în cazul tehnicii pointe - séche, ele sunt mai stângace, mai şcolăreşti. Materialitatea redată se apropie mai repede de un desen în peniță rapid, a unei schițe de observație şi mai puțin de un desen elaborat.

Datorită specificității tehnicii, linia are un uşor voal care îi dă o anumită caldură, pretându-se foarte bine în cazul lui Rembrandt (Fig. 28) la redarea atât a atmosferei misterioase de tip baroc cât şi a plain-air-ului. În lucrarea intitulată " Grup de copaci cu panoramă" observăm cât de bine speculează artistul artificiile materiale ale tehnicii, reuşind cu ajutorul câtorva semne să ne figureze coroana copacilor, trunchiul, iarba, pământul.

Fig. 29. Rembrandt. "Grup de copaci cu panoramă". detaliu. Pointe-séche. stadiul II, 124 x 211 mm. jos este semnătura lui Rembrandt datată 1652. Muzeul Rijksmuseum, Amsterdam. Olanda

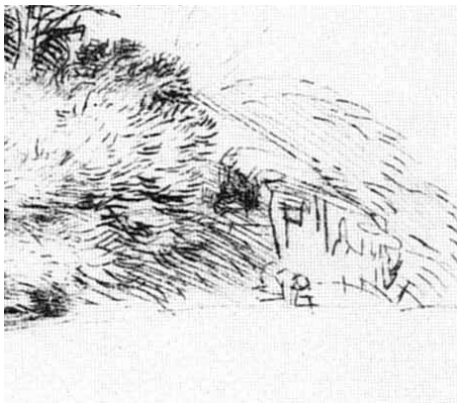


Fig. 31. Rembrandt. "Grup de copaci cu panoramă". detaliu. Pointe-séche. stadiul II, 124 x 211 mm. jos este semnătura lui Rembrandt datată 1652. Muzeul Rijksmuseum, Amsterdam. Olanda

Prin inciziile mai adânci sau mai înalte "bărbile" rezultate adună cerneala în jurul lor formând o linie "cețoasă" (Fig. 29).

Acest efect îl regăsim în semnele gravate care delimitează forma trunchiului copacilor şi în desişul coroanei copacilor care se suprapun. Detaliile materiale sunt de data aceasta sugerate şi nu redate (frunzele, scoarța, iarba) (Fig. 30). Dacă în aquaforte gradațiile valorice sunt redate prin şanțurile gravate-atacate (corodate) diferit, aici această gradare se realizează printr-o incizie manuală, mai puternică sau mai slabă.

Astfel putem foarte bine să ne dăm seama unde este planul apropiat şi unde este cel îndepărtat (Fig. 31). Bineînțeles că acest lucru este accentuat de perspectivă şi de interesul acordat unor zone de detaliu.

Şi aici Rembrandt găseşte un tip de structură proprie care îi defineşte specificul artistic în gravura pointe-seche.

Fig. 30. Rembrandt. "Grup de copaci cu panoramă". Pointe-séche. stadiul II, 124 x 211 mm. jos este semnătura lui Rembrandt datată 1652. Muzeul Rijksmuseum, Amsterdam. Olanda

Gravura în dăltiță

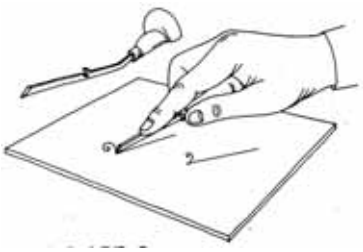


Fig. 32. Gravarea cu dăltiță

Ca şi în tehnica aquaforte, în tehnica gravurii în dăltiță (burin) semitonurile nu pot fi rezolvate decât prin haşurări, prin suprapuneri de linii. Este genul de gravură căruia dictonul "maximum de expresie minimum de mijloace" i se potriveşte în totalitate. Linia urmăreşte reliefurile formei şi le dă adâncime prin valori rezolvate cu ajutorul modulării ei. Diferențele de lungime, grosime şi adâncime se împlinesc prin gesturi pur manuale dar care respectă de cele mai multe ori o geometrie precisă. Gravarea în adâncime se realizează cu ajutorul unui instrument de incizie compus dintr-o tija de oțel dur cu secțiunea pătratică sau rombică. Una dintre extremități este tăiată oblic sub un unghi de 45 de grade pentru a forma o muchie tăioasă. La celalălt capăt se află un mâner în formă de ciupercă.

Tehnica de imprimare se realizează cu următorul procedeu: se aplică cerneala pe toată suprafața plăcii gravate, apoi se şterge în aşa fel încât să rămână pline doar porțiunile adâncite ale desenului. Imprimarea se realizează prin presarea puternică a foii de hârtie pe întreaga suprafață a plăcii. Fiecărui exemplar pretinde operațiuni indentice de aplicare a cernelii, prin acelaşi procedeu. Pentru tiraje limitate placa se anulează după încheierea seriei.

Materialitatea în acest gen de gravură în adâncime se rezumă mai mult la la redarea formelor şi mai puțin la structura materială a semnului plastic. Semnele figurate sunt tăioase, precise, creind senzația de răceală şi de impersonalitate materială. Materialitățile reperelor texturale sunt mai degrabă explicate decât figurate.

Intersecția liniilor şi a punctelor a reuşit, dintre toate tehnicile gravurii în adâncime, să figureze în modul cel mai sintetic cu putință toate gama materialelor cunoscute. Aparenta răceală a liniilor şi punctelor incizate nu permite figurarea materialității atmosferei ca în cazul tehnicii aquaforte ci doar definirea ei, prin evocarea distanțelor şi descrierii mediului material înconjurător. Dacă privim cu atenție formele părului sau ale pielii din portretul de mai sus observăm că materialitatea lor este figurată cu multă precizie creind senzația unui volum sculptural (Fig. 33). Luciul ochilor sau ai cerceilor se aseamănă cu luciul părului diferența făcând-o sensul în care liniile figurate au fost incizate. Moliciunea părului sau a pielii este redată prin linii şi puncte care urmăresc ductul formei până în cele mai mici detalii.

Astfel, putem vedea cu uşurință firul de păr sau reliefurile tegumentului. Gravura în dăltiță este tehnica care a suplinit cel mai bine clişeul tipografic, fiind des folosită în reproduceri ale picturilor sau în ilustrații evocatoare şi documentare. Acelaşi tip de redare a materialității a fost rezolvat mai târziu prin perfecționările aduse tehnicii ***xilografie-lemn în cap***.

Fig. 33

Fig. 34

Fig. 33, 34. Gravura în dăltiță. L'ENCYCLOPEDIE Diderot & d'Alembert. detaliu. Planşa IV.

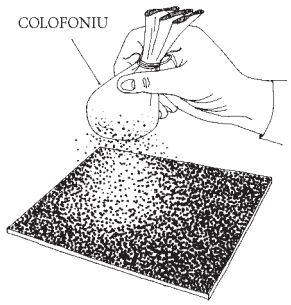


Fig. 35. Pregătirea placii pentru tehnica aquatinta

Fig. 36. Francisco de Goya. 1797. "Dream/ Of some men who ate us up". Peniță cu cerneală sepia. Muzeul Prado, Madrid. Spania

Aquatinta

Dacă în cazul aquafortei şi al tehnicii în dăliță, semnul plastic definitoriu este linia şi jocul de intersectări stabilite cu ajutorul ei, de rândul acesta, în tehnica aquatinta, semnul specific este pata.

După cum sugerează şi numele, este vorba despre un tip de gravură ce se bazează pe corodarea cu acid, numai că țelul urmărit este acela de a obține tente, tonuri şi semitonuri. Această tehnica a fost folosită mai rar singură, pentru scopuri figurative . De obicei, ea însoțește, agrementează, completează o placă gravată în aquaforte, tentele adâncind expresivitatea desenului realizat în linii haşurate.

Din punct de vedere al materialității, prin aquatinta s-a putut rezolva cu uşurință umbra care anvelopează o formă descrisă, variatele ei valori şi semitonuri, în confruntarea cu lumina.

Placa este acoperită cu un strat uniform (sau nu) de pulbere răşinoasă (sacâz, colofoniu). Apoi este încălzită cu grijă, aşa încât praful de sacâz să se topească lent, sub forma unor mici puncte lichefiate aderate la metal. Placa este apoi scufundată în mordant. Acele porțiuni acoperite de răşină sunt protejate de acțiunea corozivă a mordantului, în vreme ce spațiile dintre particulele de pulbere permit trecerea lui şi corodarea plăcii. Textura şi profunzimea semnelor corodate sunt determinate de timpul cât stă metalul în baia de mordant, afectându-i valoarea tonurilor imprimate. Pentru a opri corodarea de pe porțiunile destinate tonurior deschise, placa e scoasă din baia de mordant, astfel încât acele porțiuni să poată fi acoperite cu strat de vernis anticoroziv. Când placa este scufundată din nou în mordant, corodarea continuă, în afara porțiunilor protejate. Prin repetări succesive ale aplicării stratului de vernis şi ale reexpunerii la mordant vor rezulta o varietate de mase tonale uniforme încorporate în compoziție.

Apariția tehnicii aquatinta generează noi modalități de a expresiviza materialitatea, mai cu seamă datorită semnelor punctiforme, nuanțând valori diferite.

Dacă în cele mai multe cazuri această tehnică se limitează doar la figurarera semitonurilor, în cazul lui Goya apar remarcabile excepții. Astfel, în unele din lucrările sale, artistul izbuteşte să realizeze o figurare integrală numai prin jocul bine orchestrat al tintelor, cu absența liniilor de contur din aquaforte. El reuşeşte în aceste lucrări să materializeze într-un mod personal atât atmosfera cât şi texturile aferente figurării.

Pe lângă aceasta, în gravurile sale, pata obținută are un rol pictural, reușind să mimeze și vibrația culorii. Semitonurile nuanțate, oferite de structura proprie aquatintei, prin cele câteva pete, materializează atât volumele, umbrele și luminile cât și texturile materialelor folosite. Astfel putem putem recepta diferit soliditatea unor forme față de moliciunea drapajului, chiar în absența altor detalii.

Cele câteva pete de pe drapaj se pliază pe volumetria creată de cute subliniind geometria concretă a corpului.

Gradația valorică a petelor este atât de bine organizată încât putem percepe firesc succesiunea de planuri.

În imaginea de mai jos (Fig. 37) putem vedea cum Goya și-a construit planul compozițional până în cele mai mici detalii, pentru ca mai apoi, prin învăluirea formelor din aquaforte cu tinta, să creeze o lucrare independentă, sub aspect artistic, în gravură.

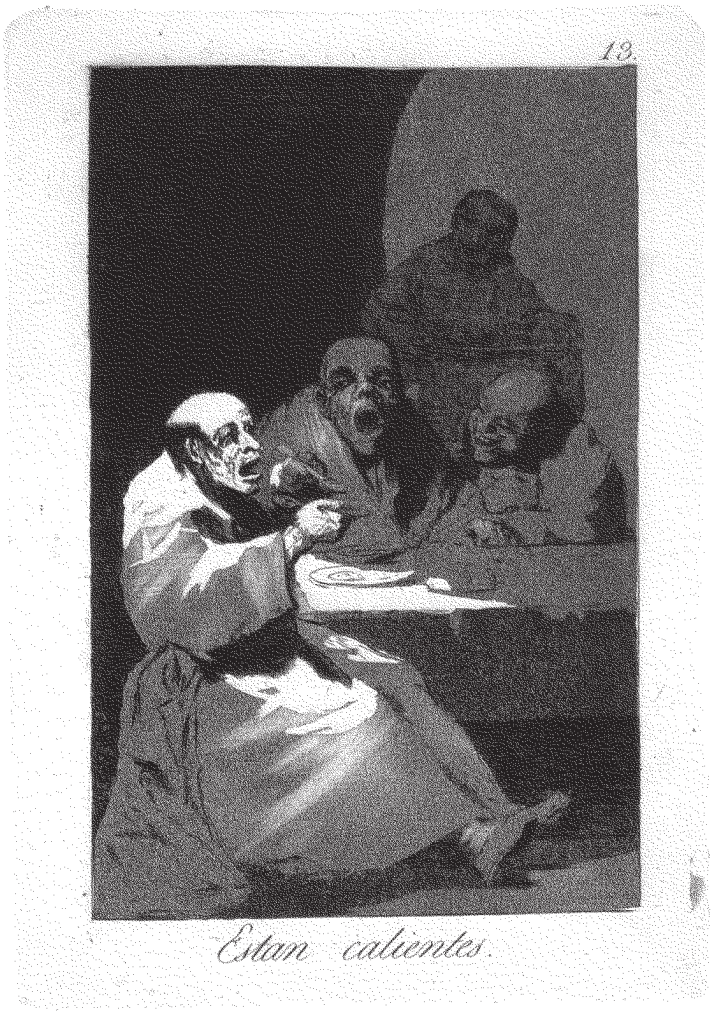


Fig. 37. Francisco de Goya. 1797. "They're hot". Aquaforte și Aquatinta. Muzeul Prado, Madrid. Spania

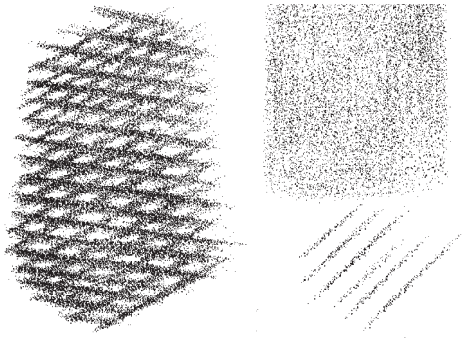


Fig. 38. texturi în gravura punctată

Fig. 40. Gilles Demarteau. detaliu

Fig. 41. Gilles Demarteau. (după Boucher). Venus Couronee par les Amours. 1773. Maniera creionului. Muzeul de Artă din Philadelphia. S.U.A.

MANIERE ALE GRAVURII ÎN ADÂNCIME

Gravura punctată (eng. stipple, fr. pointille)

Procedeu de gravură în adâncime care constă în redarea tonurilor printr-un conglomerat de puncte cu diferite mărimi şi forme (Fig. 38). Tehnica gravurii punctate este asemănătoare manierei-creion cu care adesea se combină.

Maniera creion (fr.maniere au crayon)

Procedeu de gravură care imită materialitatea creionului în desen.

Compoziția se execută prin perforarea stratului de vernis, care acoperă placa, cu o serie de instrumente ascuțite şi ace de diferite forme şi mărimi. După corodare, forma se retuşează.

După cum se poate observa în lucrarea lui Demarteau (Fig. 39), structurile lăsate de rulete şi ace imită perfect materialitatea lăsată de urma unui grafit pe hârtie granulată (Fig. 40, 41). Am folosit cuvântul grafit pentru a-l diferenția de urma tipică creionului, care a determinat numirea acestei tehnicii.

Fig. 39. Gilles Demarteau. (după Boucher). Venus Couronee par les Amours. 1773. Maniera creionului. Muzeul de Artă din Philadelphia. S.U.A.

Creionul, ca obiect, mai este folosit şi în tehnica verniului moale unde după cum o să vedem, are rolul de instrument cu care se presează hârtia iar rolul structurii semnului figurat îi revenine însăşi granulației hârtiei. Deci, ca să reuşească să imite urma creionului, Demarteau a intensificat numărul de puncte în zonele unde acesta, în cazul proiectului pe hârtie, ar fi fost apăsat mai puternic şi ar fi lăsat în consecință o urmă mai închisă valoric. În general, în manierele gravurii, mai puțin în maniera neagră în adâncime, o să găsim mai puțin lucrări de gen. Tipurile de maniere au fost folosite mai mult pentru a îmbogăți materialitățile tehnicilor care definesc gravura în adăncime ca: aquaforte dăltiță, pointe seche sau aquatinta.

Maniera verniului moale
(eng. soft ground, fr. verni mou)

Procedeu de gravură care imită semnele trasate cu un creion pe hârtie.

Dacă în cazul manierei creion, specificul acesteia este determinat de semnul lăsat de creion pe hârtie, în cazul manierei verniului moale materialitatea semnelor este determinată de presarea hârtiei cu vârful creionului pe placa unsă cu vernis. Astfel, avem șansa regăsirii spontaneității gestului, a continuității sau a frânturilor bruște specifice desenului la șevalet.

Din punct de vedere tehnic, prepararea plăcii se face la fel ca în cazul gravurii în aquaforte, atât doar că verniul, de data aceasta, are în compoziție o grăsime animală care-l face moale, nu-i permite uscarea și devine în felul acesta ușor de îndepărtat de către hârtia care a fost presată pe placă. Corodarea și imprimarea se face la fel ca în celelalte tehnici ale gravurii în adâncime.

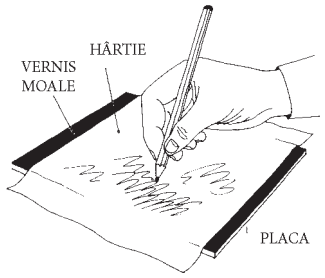


Fig. 42. Gravarea în tehnica verniului moale

Fig. 43. Florin Stoiciu. "Omul de lemn". Maniera verniului moale. 2006. 10 x 10 cm. Colecție particulară. România.

Fig. 44.Florin Stoiciu. "Omul de lemn". detaliu. Maniera verniului moale. 2006. 10 x 10 cm. Colecție particulară. România

În cazul acestei gravuri a autorului se poate remarca faptul că în maniera verniului moale, principala caracteristică materială se referă la traseul pe care îl descrie un creion pe hârtie (Fig. 44).

Fig. 45. detaliu cu efectul de "chiuvetă"

Gestul gravorului este cel mai bine captat în această manieră. Materialitatea formelor figurate depinde de tipul de structură ales.

Se poate imita rigiditatea semnului din xilogravură sau precizia texturii din aquaforte. Practic, semnul poate să-şi modifice structura în funcţie de abilitatea sau experienţa personală plastică a artistului gravor. Singurul moment în care semnul poate să-şi modifice valoarea tonală este acela al corodării, operaţiune care respectă regulile atacului succesiv din aquaforte sau aquatinta.

Cu cât corodarea este mai îndelungată, cu atât şanţul gravat va primi cerneală mai multă şi implicit tonul va fi mai închis la imprimare. Stampa "Omul de lemn" (Fig. 43) redă materialitatea schiţei rapide cu notaţii superficiale, în vederea unui nou stadiu de lucru. Forma este doar o proiecţie liniară a viitoarelor materialităţi. Doar indicaţiile de natură perspectivă amintesc de spaţiul material, fără a-l defini. În detaliile alăturate se poate observa cum cerneala a fost preluată de hârtie în funcţie de adâncitura şanţurilor gravate (Fig. 45, 46).

În imaginea din dreapta (Fig. 45) semnul figurat este structurat inegal cu un uşor efect de "chiuvetă", datorită corodării puternice în placa de cupru. În schimb, în imaginea de jos (Fig. 46), semnul are structura grain-ului hârtiei, datorat unei presări mai slabe a creionului pe hârtie. Dacă privim în ansamblu semnele figurate constatăm că avem toată gama de semne de la linie şi punct la pată.

Fig. 46.Florin Stoiciu. "Omul de lemn". detaliu. Maniera verniului moale. 2006. 10 x 10 cm. Colecţie particulară. România

Maniera zahărului (eng. lift-ground, fr. soucre)

Materialitatea gestului şi a tuşei picturale îşi găseşte un aliat de nădejde în această manieră de lucru. Semnul figurat de o pensulă înmuiată în tuş pe hârtie, în cazul manierei zahărului, se obține cu ajutorul unei soluții concentrate de zahăr, în care s-a pus o picătură de tuş. Rostul tuşului este acela de a face vizibil traseul semnului, fără a avea o valoare plastică. După ce s-a desenat pe placă iar soluția de zahăr s-a uscat, se aşterne un strat uniform de vernis care va fi supus unui jet de apă. Acesta va dizolva traseele realizate cu zahăr lăsând placa liberă, pentru următoarea etapă a corodării. Imprimarea urmăreşte aceleaşi etape ca şi în cazul celorlalte tehnici ale gravurii în adâncime.

Maniera zahărului a început să se impună ca gen artistic în sine după ce artiştii gravori au realizat că aceasta poate oferi un plus de expresivitate în dialogul cu tehnica aquatinta.

De fapt, dacă este să analizăm în detaliu formele materiale figurate, o să descoperim că noutatea constă în mimarea gestului pe hârtie al unei pensule îmbibate în tuş. Astfel, dacă în cazul manierei verniului moale, mimarea materialității semnului desenat se referă la ductul unui creion, în maniera zahărului descoperim gestul spontan al pensulei.

În cazul lucrării "Nud" (Fig. 47) observăm cum specificul semnului grafic reuşeşte în acelaşi timp să materializeze atât corpul uman cât şi elementele de decor ale fundalului. În planul secund, formele capătă atributul materialității prin structurile neregulate decorative.

În prim plan, forma are atributele umbrei uşor scenografice, tăioase, care parcă intenționează să mai acentueze mişcarea nudului (Fig. 49). Gradația valorică în maniera zahărului respectă principiile corodării succesive. Cu cât este mai adânc şanțul sau pata cu atât avem mai multă cerneală şi implicit o valoare mai închisă a formei figurate (Fig. 48).

Fig. 49 . Student la Master an I. 2006. Maniera Zahărului şi aquatinta. detaliu.Departamentul de Gravură. Universitatea Națională de Arte din Bucureşti. România

Fig. 47. Student la Master-an I. 2006. . Maniera Zahărului şi aquatinta. Departamentul de Gravură. Universitatea Națională de Arte din Bucureşti. România

Fig. 48. Student la Master an I. 2006. detalii. Maniera Zahărului şi aquatinta. Departamentul de Gravură. Universitatea Națională de Arte din Bucureşti. România

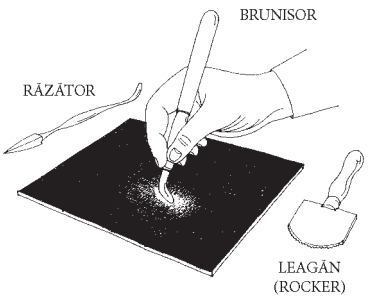


Fig. 50. Procedeul de gravare în mezzotinta şi sculele aferente.

Fig. 51. Abraham Blooteling. "Ceres". 1676. Mezzotintă. Galeria Schab, New York. U.S.A.

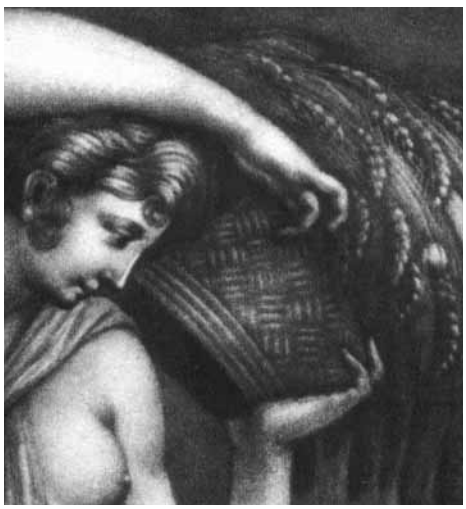


Fig. 52. Abraham Blooteling. detaliu. "Ceres". 1676. Mezzotintă. Galeria Schab, New York. U.S.A.

Maniera neagră (mezzotinto)

Tipul de figurare cu rostul de a sugera materialitatea lumii vizibile, specific manierei mezzotinta este asemănător cu cel practicat în pictura de tip baroc. Este vorba de realizarea unor variaţii tonale în absenţa unor formule de a obţine griuri prin linii haşurate.

Aspectele privind redarea volumelor, a perspectivei şi a definirii formei prin jocul de umbre şi lumini, se rezolvă fie prin folosirea contrastelor puternice fie prin gradare nuanţată, aproape imperceptibilă, a griurior intermediare.

Maniera neagră presupune cunoaşterea foarte precisă a tehnicii de redare a perspectivei, a efectelor fizice şi vizuale ale reflexiei şi refracţiei luminii, precum şi a umbrelor. Exact ca şi în pictură, maniera neagra (mezzotinta) defineşte obiectele în spaţiu fără existenţa unei linii de contur, doar prin contrastul de lumină dintre obiectul redat şi fundal.

Din punct de vedere tehnic (Fig. 50) este un tip de gravură care necesită multă atenţie şi multă răbdare. Placa de metal se prepară cu un instrument special (rom. leagăn, eng. roker) cu zimţi care printr-o rotire înainte şi înapoi produce prin presare nişte cavităţi sub formă de puncte. Densitatea acestor cavităţii trebuie să fie cât mai mare pentru ca prin imprimare, să rezulte o suprafaţă catifelată, de un negru profund. Prin presarea sau răzuirea acestor cavităţi cu un răzător sau brunisor, gravorul reduce adâncimea depresiunilor, astfel încât ele vor reţine mai puţină cerneală şi, ca atare, vor realiza tonuri mai deschise. Gravorul produce treptat zone de retenţie a cernelei din ce în ce mai puţin adânci, pentru tonurile din ce în ce mai deschise. În cele din urmă, lustruieşte porţiunile ce urmează să redea redea suprafeţe albe, în raport cu starea originară neatinsă a plăcii. După terminarea acestui proces, placa rămâne acoperită cu o textură produsă manual, de depresiuni minuscule, a căror adâncimi variază în funcţie de tonalitatea dorită.

Imprimarea se face la fel ca în celelalte tehnici de gravură în adâncime.

Maniera neagră sau mezzotinta este deosebit de spectaculoasă din punct de vedere al redării materialităţii. Din păcate, rezistenţa la tiraj este destul de mică, explicându-se astfel numărul mic de adepţi ai ei interesaţi de acest gen al gravurii artistice.

De cele mai multe ori, este folosită alături de sau chiar inserată între alte tehnici ale gravurii în adâncime, tocmai pentru a îmbogăţi materialitatea semnului gravat. Mult timp, maniera neagră sau mezzotinta a fost utilizată aproape exclusiv pentru reproducerea picturilor, dar gama tonală bogată şi subtilă oferită de această tehnică i-a atras şi pe artiştii gravori, dispuşi să îşi sacrifice timpul şi truda necesare pregătirii plăcilor.

Din imaginea stampei lui Abraham Blooteling (Fig. 51) realizăm cât de apropiată este maniera neagră, din punct de vedere al semitonurilor figurate, de clişeul modern fotografic. Structura texturii, datorată miilor de puncte componente, se aseamănă izbitor cu grain-ul fotografiei alb-negru, sesizabil când aceasta este mărită.

GRAVURA ÎN ADÂNCIME COLORATĂ
- amestec aditiv şi a la poupée

În cazul tehnicilor pe metal în adâncime, există două maniere de obținere a gravurii colorate: amestec aditiv, prin transparență și altul, "a la poupée", prin amestec al culorilor direct pe placă.

Amestecul aditiv presupune suprapunerea mai multor plăci, fiecare destinată unei anumite culori.

Maniera "a la poupée" se realizează prin folosirea unei plăci de metal, care în momentul încerneluirii cu cerneală, primește toate culorile în același timp, repartizate cu o serie de tamponașe, de unde se trage și denumirea în limba franceză.

Culoarea, în cazul lucrării lui Rouault (Fig. 53) tinde să exprime specificul reperelor concrete prezentate precum veşmintele, pielea, detaliile ornamentale. Remarcabilă este prezența plastică a gesturilor pictorului Rouault, așa cum se impun în picturile sale, indiferent că este vorba că este vorba de ulei pe pânză, aquarelă sau alte tehnici de șevalet.

Descompunerea imaginii în patru elemente cromatice ne arată că artistul își elabora atent fiecare etapă a compoziției, nelăsând nimic la întâmplare. De fapt, stilul său de lucru în pictura de șevalet l-a determinat ca, printr-o descompunere mentală, să-și creeze etape de lucru specifice gravurii, pentru a asigura multiplicarea.

Dacă în cazul lui Rouault (Fig. 55) rezultatul final al gravurii este o imagine care intenționează să se apropie de formele plastice realizate la șevalet, în cazul lui Fay Dorman (Fig. 54) culoarea este doar un moment al unei imprimări. Tehnica colorării directe a plăcii în același timp presupune riscul unei imaginii unice fără ca gestul să poată fi repetat întocmai (Fig. 56). Chiar dacă reperele colorate respectă spațiul compozițional, gestul și textura tușei nu pot fi realizate identic la fiecare imprimare.

Fig. 53, 55. Georges Rouault. Clovnul de la Circul l'Étoile Filante. 1934. aquaforte și aquatinta colorată- stadii de imprimare 1, 2 și 3. Galeria Națională de artă din Washington, D.C. (Colecția Rosenwald).

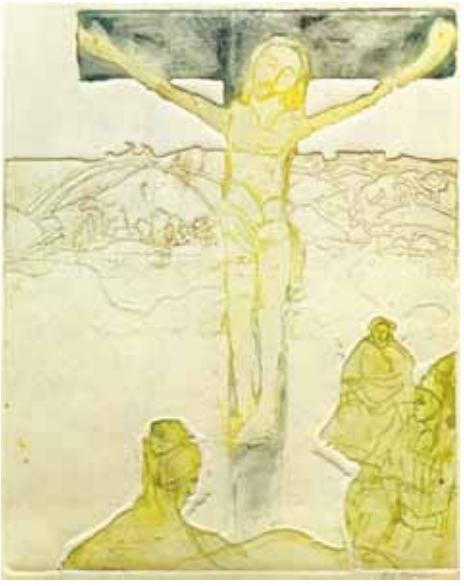


Fig. 54, 56. Fay Dorman. Replică la lucrarea lui Gauguin "Cristul galben". 1969. Timbru sec cu aplicație de culoare a la poupee. Institutul Pratt, Brooklyn, New York. S.U.A.

Fig. 55

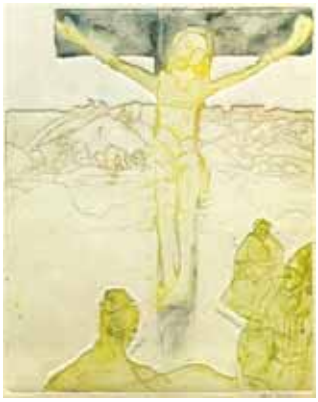


Fig. 56

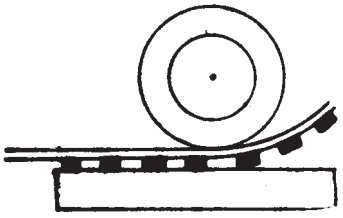


Fig. 57. Principiul imprimării în plan

Fig. 58. Piatra desenată

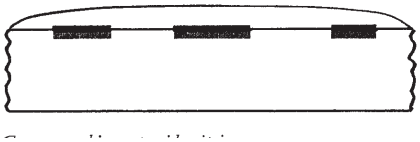


Fig. 59. Piatra ețuită (gumă arabică și acid)

Fig. 60. Piatra înainte de spălare

Fig. 61. Piatra încerneluită

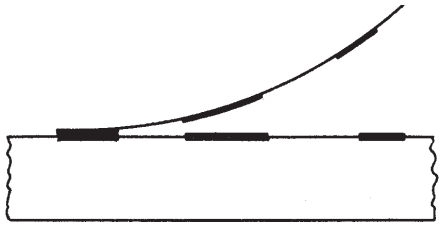


Fig. 62. Imprimarea stampei

Fig. 57, 58, 59, 60, 61, 62. Etapele tehnicii litografice

categoria tiparului plan
litografia, serigrafia, printul

Litografia

Tiparul plan (litografia) reprezintă totalitatea procedeelor de imprimare a căror suprafață activă nu prezintă o adâncire sau o înălțare sensibilă față de cea neutră (Fig. 57). Diferența dintre elementele imprimabile și cele neimprimabile nu se mai realizează prin deosebiri de înălțime, ci prin proprietăți fizico-chimice distincte.

Forma este pregătită astfel încât porțiunile active să devină oleofile, adică să permită depunerea cernelii grase pe suprafața lor, iar părțile neutre, hidrofile, capabile să accepte depunerea apei, ceea ce are ca efect respingerea cernelii.

În timpul imprimării, forma este acoperită succesiv cu apă și cu cerneală. Cerneala va adera numai pe elementele imprimabile, oleofile, de unde se transferă pe hârtie, elementele neimprimabile, hidrofile, reținând apa și împiedicând depunerea cernelii.

Tipărirea se execută fie presând direct hârtia pe formă (Fig. 63), fie indirect (ofset), prin intermediul elastic al unui așternut de cauciuc. Forma de tipar plan se confecționează din piatra litografică sau plăci de aluminium sau zinc. Folosirea plăcilor metalice a făcut posibilă înfășurarea clișeului pe cilindrul mașinii rotative. Deoarece cantitatea de cerneală transferată pe suprafața de hârtie este constantă pe toate elementele imprimabile ale formei, pentru reproducerea imaginilor în semitonuri se recurge la raster, adică la o descompunere a tonurilor, în mici elemente similare ca formă, de regulă puncte dar diferite ca dimensiune.

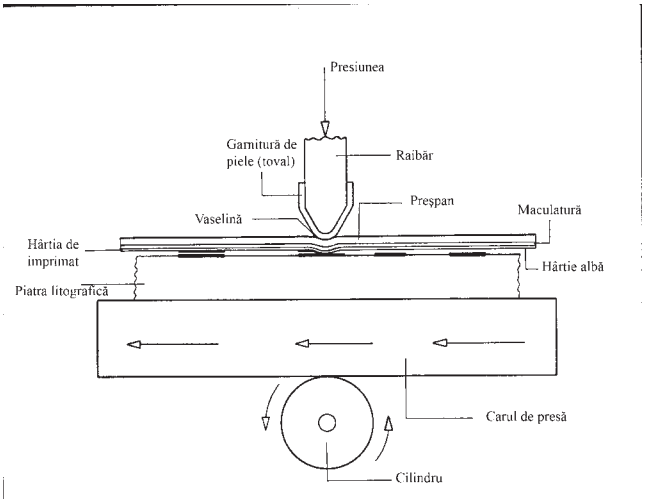


Fig. 63. Elementele componente ale presei de litografie

În cadrul acestui tip de tipar găsim un inventar generos de semne (Fig. 64).

În cazul concret al litografiei, dat fiind că pe piatră se pot realiza semne cu tuş şi cretă, mimând desenul în pensulă, peniţă şi laviu sau cărbune, dar unde se pot insera şi imagini fotografice, cu numeroase posibilităţi de nunţare a semitonurilor materialităţii, posibilităţile de figurare devin practic nelimitate. Degrevată de servituţiile tipografice, tehnica litografiei a cunoscut o relansare ca gen artistic în sine, după apariţia tehnicii ofset de tipar.

Tocmai datorită posibilităţior nelimitate, menţionate mai sus, ofset-ul, ca gen de tipar, a devenit în ultimele decenii ale secolului al XX-lea, atotstăpânitor.

Litografia, ca şi celelalte tehnici de imprimare, şi-a dezvoltat mai multe maniere: maniera creionului sau a cretei, maniera neagră, maniera laviului, maniera aerografului, maniera peniţei, litografia colorată, fotolitografia.

După cum observăm, numai prin enumerarea manierelor de lucru din tehnica litografică, regăsim aproape toate tipurile de semne grafice folosite în tehnicile gravurii sau de şevalet. Astfel maniera creionului are corespondentul în textura specifică tehnicii creionului sau a cărbunelui pe hârtie, maniera neagră corespunde cu mezzotinta pe metal, maniera laviului cu tehnica aquatinta sau laviul cu tuş se raportează la lucrul pe hârtie.

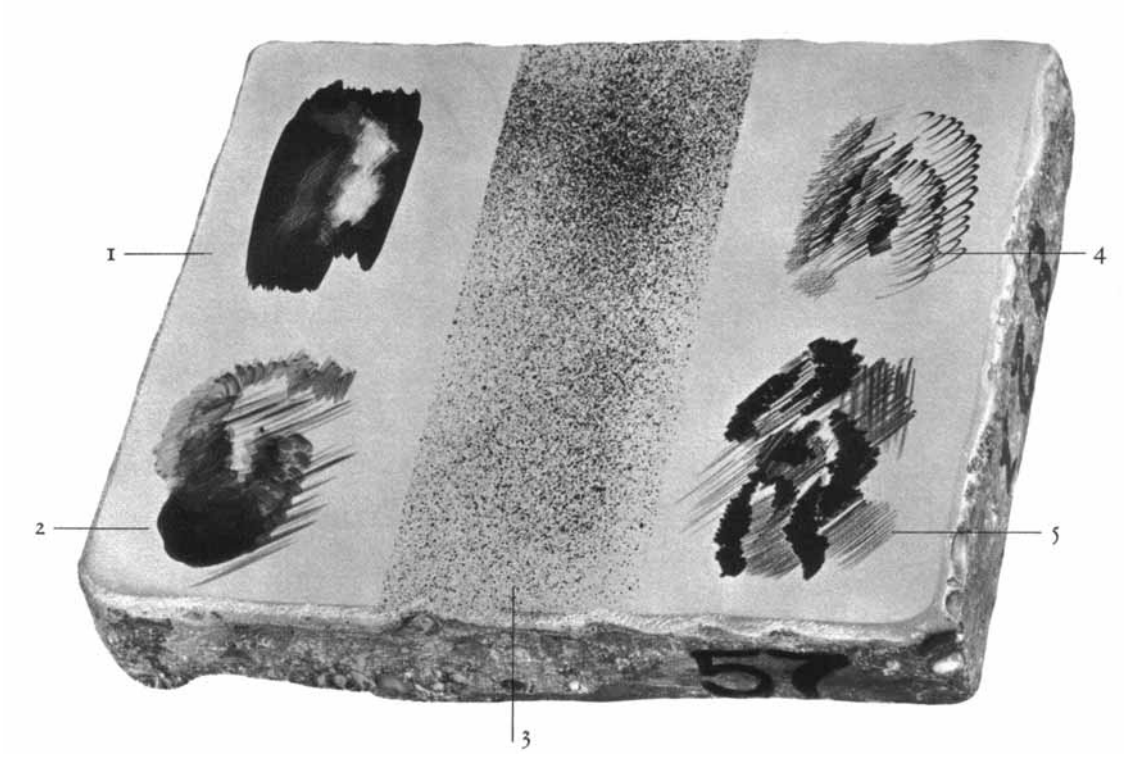


Fig. 64. Structuri materiale ale manierelor de lucru în litografie. 1. Maniera Neagră. 2. Maniera laviului. 3. Crachis (stropi). 4. Maniera peniţei sau a penei. 5. Maniera creion.

Maniera creionului în litografie

Este probabil prima manieră de lucru în tehnica litografiei, texturile create fiind asemănătoare cu cele ale desenului în creion pe hârtie. Creionul sau creta litografică (diferența este doar de formă şi nu de materie) sunt materialele de bază ale acestei tehnici.

Această manieră de lucru este cea mai la îndemână, fiind practicată de numeroşi artişti fie că sunt gravori sau nu, pentru că se apropie de tehnica curentă a desenului în lucrările de şevalet.

Ea permite o varietate bogată de griuri iar textura semnului figurat se poate modifica în funcție de granulația pietrei, în aşa fel încât să devină asemănătoare cu un desen realizat pe hârtii deosebite ca netezime şi grain. Performanțele acestei maniere, sub aspectul redării materialității formelor figurate, sunt remarcabile.

Maniera creionului, în cazul lui Daumier (Fig. 65), este pe de o parte, o prelungire a performanțelor din desenul la şevalet iar pe de alta, o rafinată exploatare a posibilităților de redare a materialității tipice litografiei. În cazul acestui artist, o spectaculoasă carieră de ilustrator de presă, tehnica litografică a reprezentat cea mai potrivită modalitate de a genera şi multiplica imagini.

Fig. 65. Honoré Daumier. "Strada Transnonian". 1834. Litografie alb şi negru în maniera creionului.

Maniera laviului şi a peniţei

Este maniera care imită desenul în peniţă sau pe cea a laviului. Tuşurile litografice sunt de trei feluri: solide, sub formă de pastă şi lichide. În funcţie de tipul de tuş folosit, materialitatea formei figurate poate fi asemănătoare cu cea realizată prin semnul lăsat de o peniţă, pană sau de o pensulă, pe hârtia de şevalet.

Din punct de vedere tehnic, este poate cea mai complexă dintre manierele litografiei, necesitând multă experienţă. De cele mai multe ori, gravorul începător în această manieră confundă pigmentul din compoziţia tuşului cu grăsimea încorporată din aceeaşi compoziţie iar rezultatul imprimării nu reuşeşte să garanteze prezervarea şi imprimarea griurilor de pe piatră.

Din această cauză maniera laviului se pretează mai mult la un gen artistic de gravură şi mai puţin transpunerii întocmai a unui proiect iniţial. Pentru desenul în peniţă, piatra litografică este preparată astfel încât suprafaţa să fie similară cu cea a hârtiei lucioase, în vreme ce pentru laviu, suprafaţa trebuie să fie granulată. Aceste texturi diferite ale suprafeţei de lucru dau şanse sporite materialităţile specifice lăsate de traseul unei peniţe sau de tuşa unei pensule pe hârtie.

În cazul peniţei sau al penei, semnele sunt figurate printr-o serie de ţesături sau puncte apropiate de tipurile de semne grafice proprii tehnicilor gravurii în adâncime (aquaforte, pointe seche, dăltiţă). În cazul laviului, semnele figurate se apropie de tehnica în adâncime, aquatinta (Fig. 67).

Sugestia materială a formelor figurate se bazează consistent pe gestul neintermediat, ajutat de textura tuşului litografic şi a pensulei.

Chiar dacă formele, care compun suprafaţa, au fost bine elaborate în plan mental, materialităţile structurale sunt pur întâmplătoare, dat fiind că au rezultat în urma unei mişcării spontane a pensulei (Fig. 66). Traseele rezultate sunt o proiecţie a stării de moment şi mai puţin a unei dorinţe de reliefare exactă a unui tip de materialitate, fie că este cea a tuşului pe hârtie sau a vreunei forme reale recunoscute. Concordanţa între concretenţea gestului specific tuşului şi a peniţei în cazul materialităţii părului sau a ciorapului de damă este contrazisă faţă de cazul proiectelor tradiţionale.

Cu toate acestea, semnele astfel realizate tind să devină materii credibile, aparţinând lumii materiale.

Fig. 66. Florin Stoiciu. "Măşti". Litografie, maniera laviului a peniţei şi a manierei negre. 1996. 70 x 50 cm. Colecţie particulară. România.

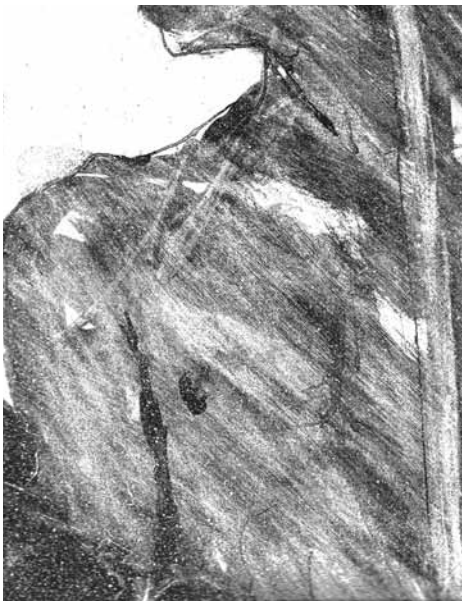


Fig. 67. Florin Stoiciu. "Măşti". detaliu. Litografie, maniera laviului a peniţei şi a manierei negre. 1996. 70 x 50 cm. Colecţie particulară. România.

Fig. 68. Florin Stoiciu. "Măşti". Litografie, Maniera Crachis sau a stropilor, maniera laviului a peniţei şi a manierei negre. 1996. 70 x 50 cm. Colecţie particulară. România.

Maniera crachis (maniera stropilor)

Acest tip de manieră, prin texturile rezultate, se apropie de performanţele tuşului pulverizat cu ajutorul unui suflător sau prin stropirea cu o pensulă prin sită (şablon) (Fig. 68).

Tipul de semne obţinute sunt asemănătoare cu cele realizate prin picăturile de tuş pe hârtie sau prin tehnica aquatinta de mână (Fig. 69) (atunci când colofoniul se depune neregulat cu un borcan, tip solniţă). Densitatea lor crează iluzia valorilor din rasterul neregulat folosit la clişeele tipografice. Structura materială a punctului este mai apropiată de cea a unei mici pete din tehnica laviului. Pigmentul care se află la originea oricărei materii cromatice, în acest caz al tuşului, creează structuri punctiforme mai mult sau mai puţin dense, în funcţie şi de densitatea materială a cernelii respective. Dacă privim cu o lupă forma figurată de un strop de cerneală o să constatăm că este practic o repetiţie în miniatură a petei mari figurate. Acest lucru se respectă chiar şi în cazul, aşa zis, al culorilor plate, de exemplu, al punctul rezultat din raster, atât doar că densitatea pigmentului este atât de mare încât creează iluzia unei pete compacte

Fig. 69. Florin Stoiciu. "Măşti". Litografie, Maniera Crachis sau a stropilor, maniera laviului a peniţei şi a manierei negre. 1996. 70 x 50 cm. Colecţie particulară. România. Detaliu

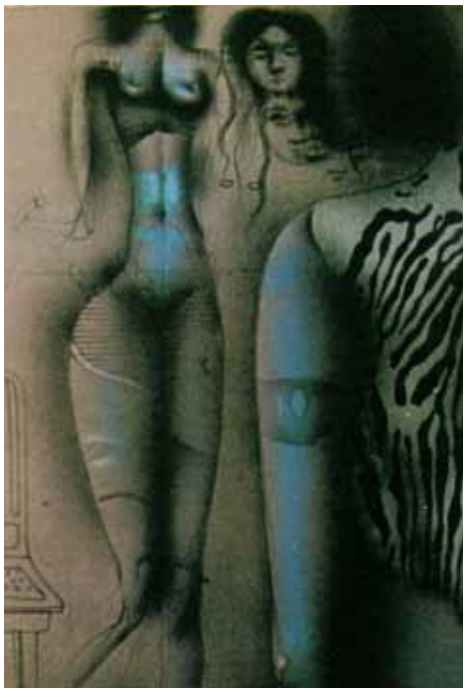


Fig. 70. Paul Wunderlich." Model în studio". 1969. Litografie color-maniera aerografului

Maniera aerografului

Maniera Aerografului (Fig. 70) se aseamănă din punct de vedere al efectelor grafice rezultate din maniera crachis. Noutatea este că, de această dată, picăturile de tuş litografic sunt pulverizate egal cu ajutorul unui compresor de aer. Rezultatul obţinut poate fi comparat cu un raster fin tipografic. Ca şi la crachis, forma poate fi figurată pulverizând pe piatră direct sau prin şabloane. De regulă, aceste maniere, se folosesc împreună cu creionul sau tuşul litografic, pentru a mări gama texturilor grafice ale imaginii.

Maniera neagră

Procedeu prin care suprafața pietrei litografice este acoperită în totalitate cu tuş sau creion litografic. Formele figurate sunt rezultatul unei îndepărtări succesive a tuşului sau creionului până la albul pietrei. Acest lucru se realizează cu un cuțit japonez sau cu un cutter. Ar fi de menționat specificul acestei tehnici de realizare a formelor plastice cu ajutorul albului, modalitate întâlnită mai ales în domeniul gravurii - lemn, linoleum, mezzotinta, maniera neagră-.

Dificultatea evidentă a acestei modalități de figurare este aceea că ea contrazice instinctele plastice fundamentale ale desenatorului, obişnuit să deseneze cu negru pe suportul alb al hârtiei.

Griurile şi negrurile rezultate, datorate structurii rugoase a pietrei sunt asemănătoare tehnicii mezzotinto în metal.

Fig. 71. Florin Stoiciu. "Măşti-nud". Litografie, manieră neagră. 1996. 30 x 20 cm. Colecție particulară. România.

Această manieră pretinde o abordare diferită față de celelalte modalități de lucru. Aparența materială a formelor se impune a fi evaluată la nivelul proiectului mental, anterior imprimării.

Şi acesta este un domeniu al gravură unde greşelile pot, uneori, distruge formele imaginate în proiect. Porozitatea sau granulația pietrei litografice nu mai poate fi refăcută odată ce a fost îndepărtată. Din această cauză, gestul care urmăreşte o anumită materialitate a texturii, trebuie controlat (Fig. 71), pentru a preveni defecte ireperabile. Semnele grafice rezultate din gesturile gravorului tind să sugereze convingător materialitatea formei figurate, pentru a reda specificul înfățişării exterioare a subiectelor.

Ar fi de remarcat că specificul acestei maniere constă în redarea materialității volumului, care capătă prioritate față de texturile comune, precum pielea, părul, iarba sau pământul (Fig. 72).

Fig. 72. Florin Stoiciu. "Măşti-nud". detaliu. Litografie, manieră neagră. 1996. 30 x 20 cm. Colecție particulară. România.

Fig. 74

Fig. 75

Fig. 74, 75. Tadeusz Lapinski. "Mama natură". 1970. Litografie color. Etapele 1 și 2

Litografia în culori (cromolitografia)

Tehnica litografiei în culori sau cromolitografia, ca principiu, a fost dezvoltată de Engelmann și Lasteyrie în 1816.

Tradițional, ea se execută pe mai multe pietre, fiecare piatră având rolul de a susține o culoare separat (Fig. 74, 75, 76). Wunderlich (Fig. 70) a perfecționat o tehnică prin care se pot imprima mai multe culori după o singură piatră.

Litografiile color, sunt denumite de cele mai multe ori "variante" ale originalului, datorită faptului că suprapunerile culorilor suportă de fiecare dată mici modificări, făcând practic imposibilă identitatea tuturor exemplarelor tirajului.

Culoarea, în litografie, ca în mai toate tehnicile gravurii, din punct de vedere al figurării, avea la început doar un rol de personalizare a figurii desenate. Mai târziu, după degrevarea de obligațiile tiparului, va căpăta rosturi suplimentare proprii, de a sublinia materialitatea unei forme și prin atributul culoare.

În litografie pata colorată este consistentă, arareori descompusă în puncte mici, pe când în reproducerea ofset litografică ea este rezultatul unui amestec optic, bazat pe principiile rasterului tipografic, în așa numita tetracromie. Practic, din amestecul nuanțat al celor patru culori fundamentale: galben, roșu, albastru și negru, se pot realiza și alte culori precum și tonuri intermediare. Așa de pildă, suprapunerea de roșu peste galben produce oranj, roșu peste albastru oferă violet, iar galben peste albastru, desigur verde.

Dacă ar fi să apreciem un anumit tip de materialitate datorat amestecului coloristic, în primul caz, cel al litografiei în culori, ne-am putea raporta la textura tonală a picturii iar în cel de-al doilea, al reproducerii ofset litografice, la aceea a materialităților mimate fotografic, bazate pe iluzia recepției formelor concrete.

Fig. 73. Tadeusz Lapinski. "Mama natură". 1970. Litografie color.

Fotolitografia

În acest caz avem de-a face cu un procedeu de preparare a formelor de tipar plan în care desenul sau textul este reportat pe piatră, metal sau material sintetic, cu mijloace fotografice. În mod evident, sugestia consistenței materiale a formelor reale datorează mult reperelor fotografice. Atributele texturale ale semnului plastic derivate din gestul artistului, sunt minore.

Acesta este motivul pentru care, în ideea unui plus de autenticitate plastică, tehnica se însoțește cu una sau mai multe tehnici/maniere ale gravurii, fie că este în adâncime, în înălțime sau plană.

De fapt ca și în cazul picturii sau serigravurii care mizează pe inserții fotografice, gesturile artistului care realizează semne plastice evidente sunt cele care contribuie la seducția artistică în ansamblu. Erich Moench (Fig. 76, 77)

Fig. 76. Erich Moench. detaliu. "Luna". Fotolitografie.

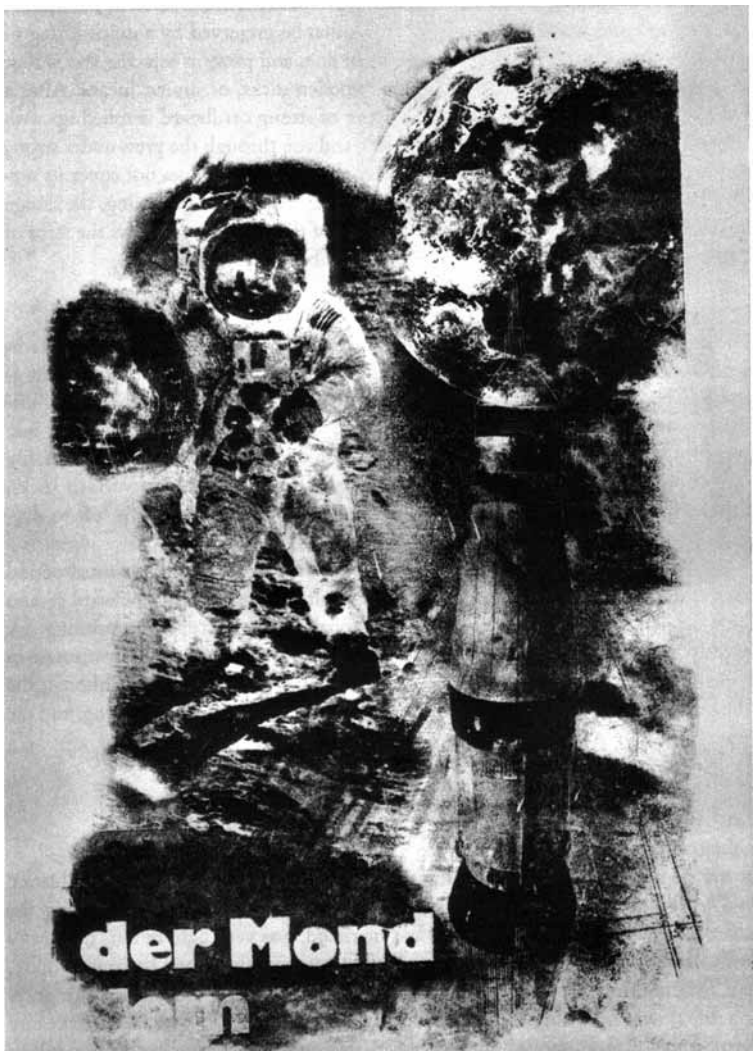


Fig. 77. Erich Moench. "Luna". Fotolitografie.

Fig. 79.

Fig. 80.

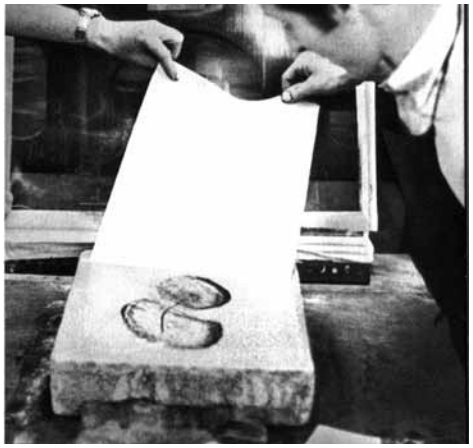
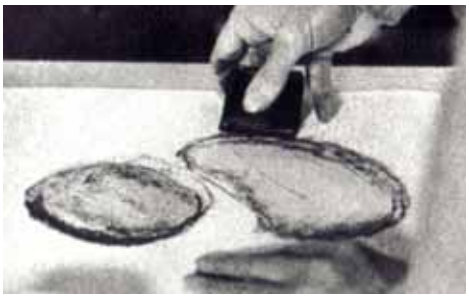


Fig. 78. 79, 80, 81. Etape ale procesului litografiei prin transfer

Litografia prin transfer (fr. Le report)

Fig. 78.



Foarte mulți plasticieni se ajută de acest tip de tehnică litografică. Ea este comodă prin faptul că, mai cu seamă în cazul artiștilor de șevalet, obișnuiți să abordeze tema plastică pe hârtie, au prin această modalitate posibilitatea de a transfera un desen realizat pe suport adițional, pe piatra litografică. Este vorba, în speță, de o hârtie special tratată cu gelatină, capabilă să rețină reperele proiectului artistic realizat în cretă sau tuș litografic. Această hârtie, numită de transport, va fi umezită, pentru activarea gelatinei și apăsată cu ajutorul presei litografice pe piatră, umezită și ea. După trecerea pe sub elementul de presiune, desenul este efectiv transferat pe suportul litografic care poate fi supus procesului de corodare specifică, cu ajutorul eț-ului. Specialiștii recomandă o ețuire neîntârziată, tocmai în ideea ca detaliile desenului să fie preluate înainte ca suportul de gelatină să se usuce prea tare. Trebuie menționat că se impune o atenție suplimentară pentru calitatea semnelor grafice, mai cu seamă a acelora realizate prin laviuri cu tuș. Dacă acestea sunt prea delicate, cu puține substanțe grase în semitonuri, prin operațiunea de transfer, există riscul pierderii lor, așa încât sunt recomandate repere ale desenului realizate prin semne grafice mai clare și viguroase.

Pe de altă parte, nu se poate ocoli avantajul evident al acestei tehnici în cazul creatorilor mai puțin obșnuiți cu suprafața pietrei litografice. Dezinhibați de această prezență, ei desfășoară pe hârtia de transport gesturi firești, având ca efect un desen mai personal și mai spontan, ale cărui atribute se vor transporta întocmai pe piatră.

Un alt avantaj este acela rezultat din faptul că acest transfer inversează imaginea care, după ețuire, încerneluire și imprimare se va întoarce la condiția inițială, cea a desenului proiect. În acest fel, se evită problema întoarcerii în oglindă, inconfortabilă pentru mulți artiști. De asemeni trebuie amintit alt aspect pozitiv, la care sunt sensibili mai cu seamă acei plasticieni care nu au un atelier de grtavură personal utilat corespunzător. Pentru aceștia este deosebit de avantajoasă posibilitatea de a crea o sumă de proiecte direct pe hârtia de transport pe care mai apoi, aducându-le la un meșter litograf, să le supună procesului descris mai sus.

Zincografia (zincogravură)

Pentru a elimina orice risc de confuzie, specificăm că termenul de zincografie are două accepțiuni în limba română. Cea mai curentă, încetățenită în ultimii 50 de ani, este cea care descrie fie tehnica industrială a tiparului înalt pe zinc, cu imaginii fotografice descompuse în raster, fie atelierul din poligrafie care se ocupă cu realizarea clișeelor din zinc (Fig. 84).

Cea de-a doua accepțiune este cea impusă în literatura de specialitate despre gravură, în care placa de zinc, tratată și corodată în specificul litografiei, devine clișeu al gravurii, cu suprafețele active și pasive situate în același plan (Fig. 82, 83, 85).

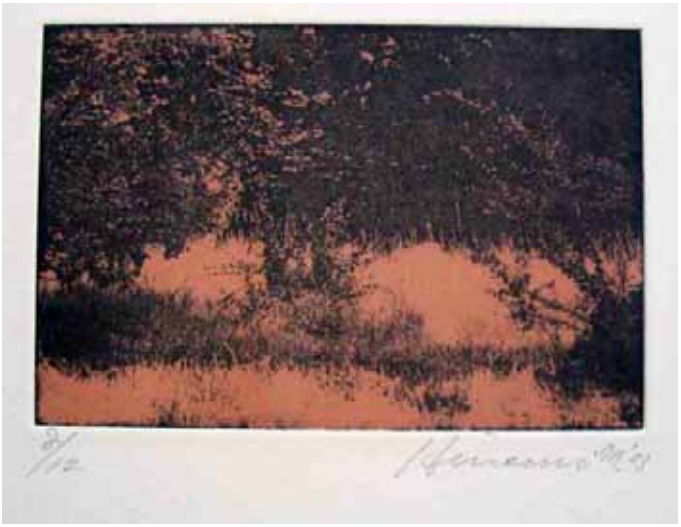


Fig. 82. Hiromi Miyamoto. 2003. Zincografie

Fig. 83. Hiromi Miyamoto. 2003. Zincografie

Fig. 84. Matrița de zinc. Metalografie

Fig. 85. Toussaint RENSON (Liège, 1898 - 1986). Afiș cultural. Zincografie în culori. 29 x 21 cm

Fig. 86. Robert Rauschenberg. Kiesler. 1966. Litografie ofset color. Muzeul de Artă Modernă din New York. S.U.A.

Fig. 87. Robert Rauschenberg. detaliu. Kiesler. 1966. Litografie ofset color. Muzeul de Artă Modernă din New York. S.U.A.

Ofset

Acest procedeu de imprimare, adus la condiția de tipar industrial, este derivat din principiile litografiei, ale tiparului plan, unde elementele tipăritoare ale formei se află în acelaşi plan sau uşor adâncite față de cele netipăritoare. Forma, este o placă subțire de metal care se poate modela după cilindru pentru imprimarea rotativă şi care îşi transmite reperele imprimabile pe un aşternut elastic.

De regulă, forma este confecționată din plăci bimetalice alcătuite dintr-un strat gros de cupru şi unul subțire de crom. Prin procedee de corodare foto-chimice cele două straturi metalice rămân la suprafață în dimensiuni variabile. Natura chimică diferită a celor două metale asigură, fie aderența, fie respingerea cernelii. La fel ca în cazul litografiei, umezeala întreținuă pe placa metalică face ca pe suprafața mată a cuprului să nu adere cerneala. Este de remarcat faptul că în cazul ofset-ului, datorită preluării imaginii de aşternutul elastic, forma de tipar poartă o imagine directă şi nu inversată, ca la celelalte procedee de tipar. În ceea ce priveşte originalul, copierea acestuia se poate face direct, pe cale fotochimică, sau indirect, prin transport de pe clişeu, ca la litografie. Procedeele moderne folosesc fie fotografierea formei de text cules ca pentru tipar înalt, fie maşini de fotoculegere.

Situându-ne pe poziția artiştilor gravori nu putem să nu ținem seama că prin eliminarea contactului direct cu forma tipărită, s-a produs o îndepărtare între materialitatea formelor figurate şi cele ale formei tipărite.

În această viziune nu ne mai putem referi la forma gravată, care presupune o acțiune fizică directă asupra plăcii.

Există totuşi procedee subtile, nuanțate de a suplini această pierdere, ca de pildă, dialogul stabilit între textura hârtiei -lucioasă, satinată, rugoasă- şi calitatea cernelii -mată sau lucioasă, transparentă sau opacă-.

În tehnicile gravurii tradiționale, elementul tactil, are o importanță covârşitoare, făcând diferența între gravura în înălțime sau gravura în adâncime. În gravura plană, unde aceste calități texturale dispar, seducția materială a stampei poate fi compensată printr-o preocupare mărită față de materialitatea formelor figurate.

Eliberarea artistului de restricțiile impuse de tehnicile tradiționale a condus spre noi tipuri de concept în gravura neconvențională modernă. Materialitatea încetează să fie doar un atribut-veşmânt al unei forme şi se reconfigurează într-un atribut concret al însăşi semnului plastic (Fig. 86, 87).

Astfel, transparența unui gri sau adâncimea catifelată a unui negru, rigoarea unei incizii lineare sau caligrafia sinuoasă a unui alt traseu, se dovedesc atrăgătoare indiferent dacă figurează ceva concret sau reprezintă doar un gest neintermediat al artistului.

Serigrafie - serigravură

Avem de-a face în acest caz cu un element de mare specificitate: sita serigrafică, dintr-o țesătură de fire de mătase, sintetice sau metalice. Procedeul de tipar se bazează pe faptul că această sită devine clișeul tipografic, prin relația cernelii cu porțiunile libere sau obturate ale țesăturii. Practic, elementele tipăritoare sunt formate de ochiurile goale ale sitei prin care poate trece, prin presare, o cantitate de cerneală sau culoare către suportul pe care se imprimă (Fig. 88).

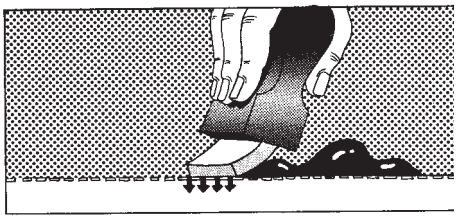


Fig. 88. Principiul tehnicii serigrafice

În același timp, elementele netipăritoare ale imaginii sunt formate din ochiurile acoperite cu vernis, emulsie foto, clei, șablon. Pentru realizarea sitei sau a șablonului serigrafic se folosesc metode manuale sau fotomecanice, asemănătoare celor zincografice, litografice.

Metode manuale

Serigrafie cu șablon

Este procedeul cel mai indicat pentru începători. Șablonul este în fapt un model în mărime naturală al unei forme, care servește la limitarea unor porțiuni din suprafață pe care se aplică o pastă colorată. Ca tehnică de sugerare a materialității subiectului figurat este în mod categoric inoperantă, practic identificarea acestuia se poate realiza numai printr-o siluetă colorată egal. Desigur, în cazul manevrării în spațiul decupat al șablonului cu un burete apăsat inegal, se pot obține și oarecari semitonuri dar fără garanția egalităților pe parcursul tirajului. În schimb, asemănător cu compozițiile picturale decorative, există șansa potențării efectului material, sub aspect senzorial, al raporturilor coloristice (Fig. 89).

Fig. 89. Théophile Steinlen "Pisica care stă". detaliu. începutul secolului al XX-lea. Serigrafie în maniera șablonului în culori. Biblioteca Publică din Boston. S.U.A.

Un plus de prestanță al semnului plastic poate fi realizat prin raporturi rafinate între tipul de cerneală și hârtia folosită, cu texturi între lucios, mat, satinat, accidentat.

Serigrafie cu vernis (clei, lac).

Metoda negativă.

Această metodă se bazează pe umplerea ochiurilor sitei cu un vernis (lac), transformându-le astfel pe cele lăsate libere, în suprafețe active (Fig. 90). Formele realizate vor prelua cerneala exact ca în cazul serigrafiei cu șablon. Figurile rezultate, în urma impresionării suportului, vor avea un contur liber, datorat în principal ductului pensulei îmbibată cu vernis sau clei, trasat cu mâna.

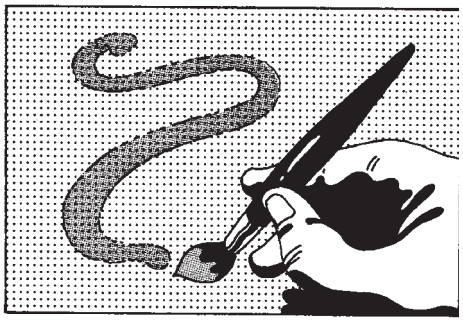


Fig. 90. Metoda negativă

Metoda pozitivă

Este metoda prin care desenul, executat cu o cretă litografică direct pe sită, printr-un procedeu tehnic, devine suprafața activă, tipăritoare (Fig. 91). După depunerea materiei grase conținută de creta litografiă, se unge sita cu un clei ușor, de pește. Apoi, la uscarea cleiului, cu ajutorul unei cârpe de

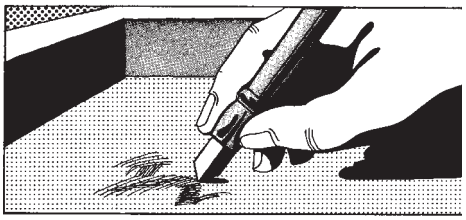


Fig. 91. Metoda pozitivă

bumbac îmbibată în solvent, se îndepărtează prin frecare urmele lăsate de creta litografică, lăsând astfel libere ochiurile sitei, capabile să permită trecerea cernelii.

Semnele figurate se apropie de materialitatea şi textura desenului în cărbune pe o hârtie poroasă.

Foto - serigrafia

În cazul metodelor fotomecanice, se poate acoperi sita serigrafică cu o folie de gelatină foto-sensibilă (Fig. 92) pe care se va proiecta un negativ fotografic (Fig. 93). Prin operaţiuni ulterioare de întărire a gelatinei în zonele luminoase ale imaginii, se oferă posibilitatea ca gelatina moale din zonele

Fig. 95. Imprimarea cu cerneală serigrafică

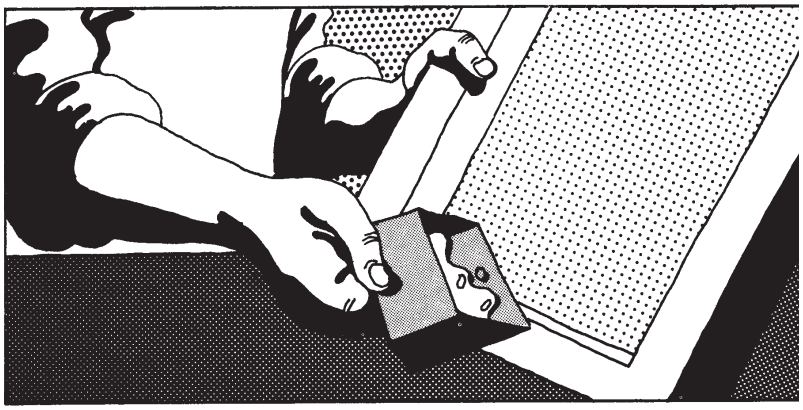


Fig. 92. Emulsionarea sitei cu substanţă fotosensibilă

Fig. 93. Impresionarea clişeului foto

Fig. 94. Spălarea emulsiei netanate

întunecate să poată fi îndepărtate prin spălare (Fig. 94).

În felul acesta, s-au realizat cele două tipuri de suprafeţe: activă, cu ochiuri libere şi inactive, cu ochiuri obturate

La tipar, cerneala pătrunde prin ochiurile goale ale sitei şi se fixează pe suport (Fig. 95). În prezent, pentru tipar serigrafic industrial toate aceste operaţiuni au fost în mod

evident automatizate prin instalaţii şi maşini performante.

Procedeul menţionat mai sus, folosit mai mult pentru tipărituri publicitare şi ambalaje, prezintă avantajul că permite imprimarea pe orice fel de suport (hârtie, pânză, masă plastică, ceramică, sticlă etc.), flexibil sau rigid, de formă plană sau curbă.

Semitonurile imaginii fotografice vor fi traduse prin procedee de tip descompunere prin raster (Fig. 96), comune tiparului industrial.

Definiţia imaginii figurate depinde nu numai de claritatea negativului fotografic ci şi de densitatea sitei, adică de numărul de ochiuri pe centimetrul pătrat. Ca şi in cazul compoziţiilor fotografice, artistul are în principal rolul de a orchestra formele reale captate şi mai puţin de a putea interveni plastic asupra acestora. Cu toate acestea, în ultimele decenii de istorie a imaginii plastice atât în domeniul gravurii în metal cât şi în domeniul serigravurii, se pot constata inserări masive de secţiuni fotografice pentru a fi, mai apoi, prelucrate plastic, prin montaje sau intervenţii cu gesturi libere (Fig. 97).

Fig. 96. Florin Stoiciu. "Cuib de peşti". detaliu. 1992. Foto-serigrafie

Fig. 97. Florin Stoiciu. "Cuib de peşti". detaliu. 1992. Foto-serigrafie, metoda pozitivă color

Fig. 98. Irene Scheiman. "Variațiuni". Carborund

Fig. 99. Irene Scheiman. Carborund

categoria tiparului mixt

colografia/carborund
(eng. collography/carborundum)

Procesul specific acestei tehnici se bazează pe seducția fizică, în sine, a unor materiale comune, mai puțin obișnuite pentru gravură, precum: țesătură textilă sau metalică, nisip, bucăți mici de lemn sau carton, plastic etc. Aceste inserții se organizează compozițional prin lipirea pe placa de gravură, cu cleiuri speciale, ansamblul rezultat fiind ceea ce se numește în limbajul de specialitate un colaj.

Farmecul acestei maniere constă în alăturarea expresivă a unor texturi naturale, puse într-un dialog credibil, prin măestria artistului-gravor.

În funcție de tipul de abordare al imprimării, cologravurile se pot raporta la tehnica gravurii în adâncime, în înălțime sau precum este ușor de imaginat, chiar mixte. La modul concret, atunci când gravorul încerneluieşte în totalitate compoziția şi apoi șterge reliefurile, se poate vorbi de tipar în adâncime. Dimpotrivă, atunci când realizează încerneluirea cu ajutorul unui rulou, numai pe înălțimile texturilor, va fi vorba de tehnica tiparului înalt.

Cologravura poate fi imprimată cu ajutorul preselor de tipar sau prin procedee manuale. Forma plastică finală este de fapt o îmbinare a materialității de tip tridimensional cu repere grafice specifice, bidimensionale.

Fig. 100. Irene Scheiman. "Începutul". Carborund

categoria tiparului în sec

timbrul sec

Procedeul se bazează pe proeminențele sau adâncimile plăcii gravate tradițional, după cum au fost realizate în tehnicile tiparului înalt sau ale celui adânc. Hârtia de gravură umectată, aşternută pe placă şi trecută prin presă va prelua amprentele înălțimilor şi, cavităților, realizând o stampă asemănătoare cu o medalie sau cu un basso-relief (Fig. 101). Pregnanța formei figurate poate fi percepută tactil dar şi vizual (Fig. 102), mai cu seamă în lumină razantă.

Mulți artişti gravori folosesc cu predilecție această tehnică pentru a-şi personaliza colile de gravură, cu un timbru sec figurând o emblemă sau o semnătură stilizată, înainte de a executa tirajul pe ele.

Tehnica gravurii în sec a făcut posibil ca formele rezultate în urma presării să fie folosite de nevăzători, pentru a descifra un alfabet denumit Braille. În acest fel, semnele reliefate, care sunt de fapt serii de puncte în relief în aglomerări şi rarefieri specifice, au putut să înlocuiască semnele plate ale tiparul uzual, folosit de văzători.

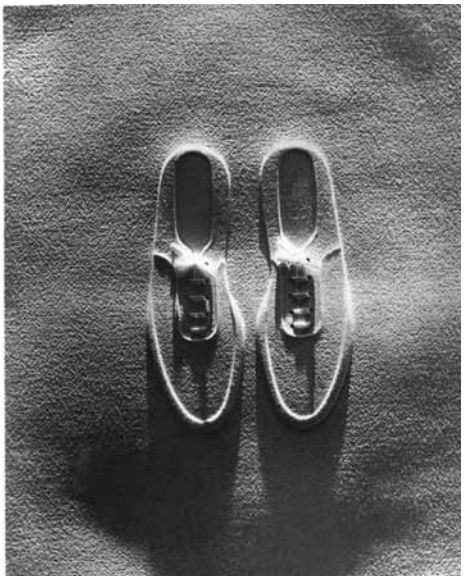


Fig. 102. Omar Rayo. “My size”. 1969. timbru sec.

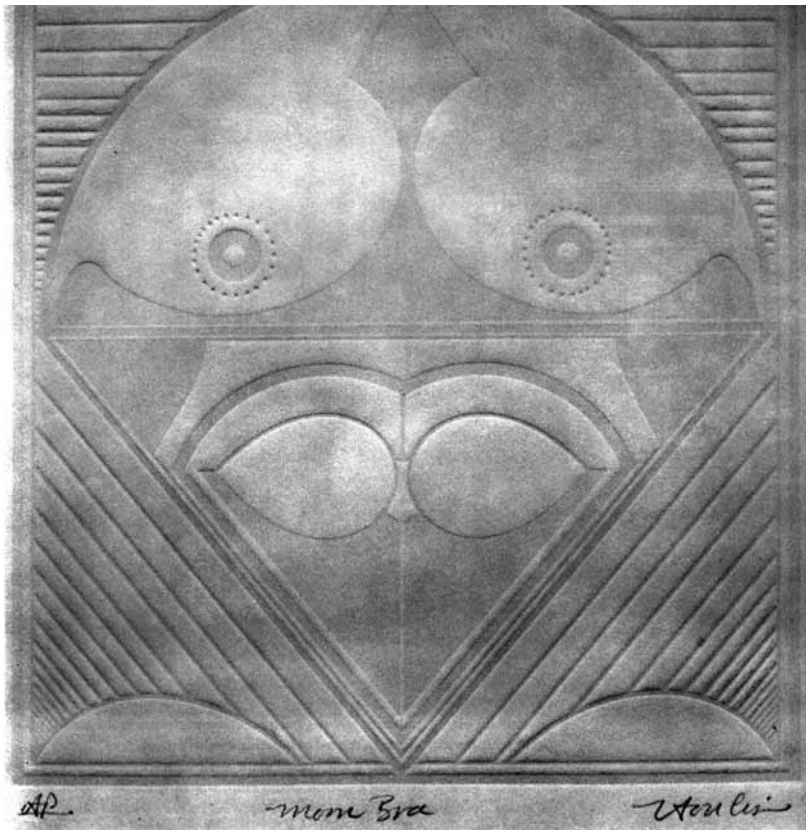


Fig. 101. Vasilios Toulis. “Moon Bra” 1970. Timbru sec

categoria tiparului virtual indirect
xerografia, printul, gravura digitală

GRAVURA VIRTUALĂ

Odată cu apariția tehnicilor de imprimare, bazate pe tehnologia computerizată, (xerox sau print) dar şi a configurării de imagini tip gravură prin procedee specifice imaginii virtuale, cum ar fi site-urile cu galerii sau muzee construite eminamente electronic, s-a deschis o eră nouă în domeniul tradițional al gravurii. În mod evident, cel puțin unul din trasele acestui studiu, privitor la materialitatea în sine a produsului artistic numit stampă, va trebui reconsiderat cu fermitate.

Atributele obiectului plastic micşorate sau chiar anulate prin impunerea acestor noi tehnici şi mentalități au trebuit compensate prin programe estetice bazate pe conceptualism dar şi pe rafinate modalități grafice, digitale de a mima cât mai convingător materialitatea gravurii (Fig. 103). Contactul direct cu stampa, evaluarea calității inciziei, aprecierea reliefurilor concrete ale corodării, constatări legate de fluiditatea cernelii controlul tactil al grenului hârtiei de gravură, toate acestea au dispărut din realitatea concretă şi au trebuit să fie reconsiderate şi reconstruite prin abile şi mereu perfectibile tehnici virtuale.

Pentru mulți practicieni ai domeniului ancorați mai ferm în tradițional ar fi de neconceput însăşi conceptul de gravură virtuală.

Pentru ei, modalitățile de tip senzorial, prin care erau cercetate, măsurate şi apreciate atributele plăcii de gravură sau ale stampei nu pot fi în nici un caz suplinite prin artificii ale imaginii virtuale. Astfel, deloc uimitor un gravor profesionist era perfect capabil să cântărească aliajul corect al unei plăci de cupru, numai la sunetul emis de metal. Chiar fără să privească, acelaş era în măsură să evalueze calitatea unei hârtii destinate imprimării, gradul de încleiere precum şi grosimea, grain-ul mai mult sau mai puțin potrivit unei tehnici anume, numai prin control tactil. În egală măsură, el putea, privind în lumina razantă să dimensioneze adâncimea unui şanț corodat cu acid. În mod remarcabil, un gravor avizat poate evalua concentrația sau gradul de uzură al acidului numai prin miros; tot astfel prin evaluarea amestecului de mirosuri specifice verniului, artistul este capabil să aprecieze compatibilitatea acelui vernis cu tehnica de gravură presupusă.

Cu toate acestea, în peisajul efervescent, de continuă înoire a lumii artistice, imaginea plastică virtuală şi-a câştigat un loc de necontestat. De altfel, cel puțin pentru istoria imaginii artistice din ultimele decenii, reconfigurările din pictură, sculptură, grafică dar şi imense perimetre din prelungirile lor aplicative nu pot fi concepute în afara imaginii virtuale.

Fig. 103. Florin Stoiciu. "Omul de lemn". Prelucrare digitală după o gravură în aquaforte

Dacă ne întoarcem la domeniul gravurii se impune să remarcăm că toate reperele materialității percepute senzorial vor trebui compensate nu numai prin cultură profesională ci şi prin reale eforturi de imaginație (Fig. 104).

De aceea, un observator neavizat, având pe un ecran o imagine a unei gravuri originale, executate într-o anume tehnică, nu este capabil să-şi construiască în plan mental caracteristicile materiale ale formei gravate, care este rezultatul unei acțiuni fizice asupra unui material, fie că este o incizie sau o tăietură.

Absența unui contact anterior direct, concret cu o placă de gravură reală îl frustrează pe acesta de aprecierea corectă a imaginii unei gravuri.

În concluzie, putem spune că, fără o cunoaştere prealabilă a formelor de tipar, adânc, înalt sau plan, judecățile de valoare referitoare la imaginea virtuală nu pot fi pertinente.

Pe de altă parte, un proiect realizat prin procesări electronice, materializat, transpus într-o tehnică tradițională de gravură, are toate şansele să poată deveni o lucrare artistică, o stampă, cu identitate certă (Fig. 105). În acest sens, în faza de concept al acestui proiect, facilitățile şi rapiditatea operațională, paleta amplă de opțiuni, toate acestea reprezentând virtuțile programelor grafice ale computerului, artistul zilelor noastre se simte eliberat de constrângerile unor eforturi concrete de a învinge rezistența materialului, de a evita distrugerea lui, în cazul unor gesturi incorect controlate.

Ne exprimăm convingerea că prin cunoştințele sale profesionale, prin experiențele anterioare de contact nemijlocit cu reperele fizice specifice ale domeniului, un gravor poate fi capabil să transfere elementele de materialitate aferente universului plastic real în lumea iluziei vizuale.

Chiar dacă imaginea creată nu mai are farmecul tactil concret al unei stampe pe hârtie, prin trucuri compensative, realizate prin tehnici specifice imaginii digitale, poate căpăta, deloc uimitor căldura unei lucrări originale artistice (Fig. 106).

Dacă la începuturile sale computerul era doar un instrument de calcul, odată cu anii '80 ai secolului al XX-lea, prin apariția programelor de grafică, imaginea fotografică a putut fi tradusă printr-un număr de puncte (pixeli), similar cu rasterul folosit de tehnica tipografică-ofset, pregătind astfel imaginea pentru imprimarea electronică care poartă denumirea de print.

Primele lucrări considerate artistice au fost prelucrări ale unor imagini deja existente, pentru ca mai apoi odată cu apariția altor programe mai performante, să fie posibilă crearea imaginii cu atribute picturale, a imaginii mimând aparența stampei, a unei imagini care printr-o definiție de excepție, poate sugera, până la confuzie, o fotografie. Evident că aceste performanțe

Fig. 104. Florin Stoiciu. "Omul de lemn". Prelucrare digitală după o gravură în aquaforte

Fig. 105. Florin Stoiciu. "Omul de lemn". Prelucrare digitală după o gravură în aquaforte

Fig. 106. Florin Stoiciu. "Omul de lemn". Prelucrare digitală după o gravură în aquaforte

Fig. 107. "Codex Castelanforum XL". fragment.2005. Gravura virtuală. Aquaforte colorată de mână, imagine digitală ink-jet, timbru sec

Fig. 108. "Codex Castelanforum XL". detaliu.2005. Gravura virtuală. Aquaforte colorată de mână, imagine digitală ink-jet, timbru sec

realizări de vârf, din punct de vedere tehnic au pretins programe, instrumente super performante.

Dacă primele imprimante erau matriciale, aceasta însemnând că imaginea era realizată cu ajutorul unor ace care depuneau cerneala pe hârtie, ulterior, a apărut tipul de imprimare ink-jet sau laser-print.

Ink-jetul este forma prin care cerneala depozitată într-un recipient este pulverizată pe cale electrostatică, sub formă de picături fine pe hârtie, eliminându-se astfel contactul direct între formă şi hârtie.

În ceea ce priveşte sistemul de printare prin laser, este vorba, în linii mari, de o descompunere a imaginii cu semitonuri, în puncte cu dimensiuni variabile. Este vorba de fapt de un raster fin întru totul asemănător cu cel folosit în zincografie.

În cazul în care artistul gravor este interesat să genereze o imagine prin printare într-unul dintre cele două sisteme, menţionate mai sus, pe care să intervină ulterior cu repere gravate, se impune o anumită analiză distinctă. De pildă, un prin realizat în tehnica ink-jet nu poate fi folosit cu umectare şi trecere prin presa de gravură, întrucât cerneala diluată a printului va compromite imaginea (Fig 107, 108). Dimpotriva un print realizat in procedeul laser poate primi interventii în gravura tradiţională, dat fiindcă cerneala nu este solubilă în apă.

Desigur, ar fi de luat în calcul şi repere ale materialităţii cernelii, precum suprafaţa mată sau lucioasă dar şi o consistenţă diferită, nuanţată determinată de solvenţii folosiţi. Din acest punct de vedere, este bine de ştiut că aceste cerneluri cu medium-uri precum toluenul, plasticul, substanţe uleioase, ceară, sunt capabile să se imprime pe materiale foarte diferite ca de pildă: hârtie, carton, plastic, metal.

Asistăm astfel, după cum se vede, la o ofertă spectaculoasă de materiale-suport care tind să completeze sau să înlocuiască suporturile tradiţionale. Trebuie menţionate unele avantaje evidente ale acestor tehnici de imprimare modernă, cum ar fi rapiditatea imprimării, numărul mare de exemplare identice dar şi excelenta posibilitate de a mixa imagini fotografice cu altele construite prin semne plastice libere. În egală măsură însă, nu putem ocoli un anumit dezavantaj, acela că încă nu putem cunoaşte rezistenţa în timp a cernelurilor menţionate, evident, fiind vorba de calitatea pigmentului.

categoria tiparului unic
monotip

MONOTIP

În această categorie regăsim, în principiu, stampe rezultate din lucrul prin încerneluire direct pe placa de gravură şi dintr-o unică imprimare. Este locul să specificăm că în nomenclatorul englez al tehnicilor şi manierelor de gravură termenul de monotip are două accepţiuni. Prima este cea menţionată în rândurile de mai sus.

Cea de-a doua se referă la o stampă imprimată pe care artistul mai poate reveni cu cerneala compatibilă, realizând astfel tot un exemplar unic. În limba română totuşi s-a implementat termenul de monotip numai pentru prima variantă, cea de-a doua fiind în general, în lumea profesioniştilor domeniului numită exemplar de artist.

Trebuie să atragem atenţia totuşi că existenţa celor două accepţiuni a generat şi continuă să facă confuzii chiar între membrii breslei, cu atât mai mult la marele public consumator de artă.

Cele două tehnici se caracterizează prin faptul că artistul, eliberat de preocupările derivate din specificitatea unor anumite tehnici, tipar înalt, adânc sau plan, se poate concentra mai mult pe zona creativă a formelor şi materialităţilor sugerate. Energia, improvizaţia, gestul, spontaneitatea şi schimbările petrecute în timpul execuţiei formei figurate sunt elementele caracteristice procesului de imprimare.

Este tehnica prin care sugestia tuşelor picturale este cel mai convingător rezolvată pe un suport de hârtie. În mod obişnuit oricare dintre cele două tehnici folosesc un suport plan. Dacă însă ne referim la tehnica prin care forma creată este transferată pe hârtie, putem constata că ea se poate realiza cu ajutorul unor instrumente banale cum ar fi acul sau creionul. În cazul tehnicii prin care transferul formei se realizează cu ajutorul preselor de imprimat, respectiv presa de tipar adânc şi cea de litografie, remarcăm faptul că cerneala este depusă pe placă cu ajutorul pensulelor, rulourilor, sau diluată cu un solvent.

Variatele nuanţe de materialitate a culorii, a semitonurilor depind de cantitatea de cerneală care este depusă pe placă şi de petele create prin aşternere cu ruloul, realizate cu mâna sau şterse cu solvenţi , cârpe etc. Toate aceste manipulări neitermediate ale artistului generează în acest tip de gravură o materialitate unică a semnului plasatic. Din punct de vedere istoric, găsim termenii de monoprint/monotyp odată cu perioada lui Rembrandt

Fig. 100. Florin Stoiciu. "Măşti". 2002. Monotipie pe fier cu baza aquaforte.

Fig. 101. Florin Stoiciu. "Măşti". detaliu. 2002. Monotipie pe fier cu baza aquaforte.

Fig. 102. Georges Rouault. "Clovn cu maimuță". Monotip colorat.

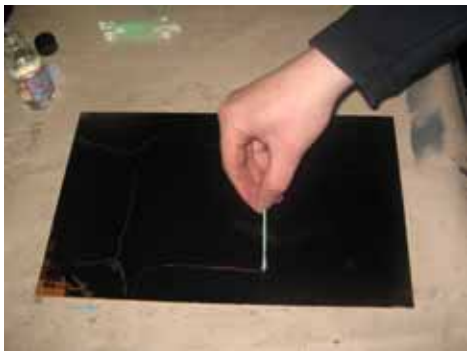


Fig. 103. Procedeul tehnicii pictării direct pe placă cu ajutorul solvenților

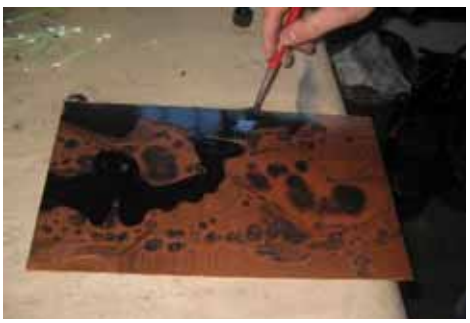


Fig. 104. Procedeul tehnicii pictării direct pe placă cu culori de gravură

(1606- 1669). În 1821 Adam Bartsch cataloghează tehnicile ca „imitație de aquatinta", în 1880-1890, Edgar Degas şi Paul Gauguin le denumesc ca „imprimare a desenului", referindu-se la ele ca tehnici într-o singur ton sau monocrome, de asemenea, în jurul anilor 1880, în cercul de artişti al lui Frank Duveneck din Florența și Veneția au fost denumite „Bachertype", din cauza că au fost imprimate pe o presă portabilă de Otto Bacher. În mod asemănător, în America, ilustratorul William H. Chandlee care a făcut imprimările pe suprafața unui geam, le-a denumit „vitreographs" (grafica pe sticlă) sau „lithographs" (grafica pe piatra litografică). În jurul anului 1960 Henry Rasmusen, autorul celei mai importante cărți despre monotip, a preferat termenul de „imprimare cu monotip" explicând că cei mai mulți artişti preferă termenul de monoprint pentru a face diferența cu lucrările imprimate comercial în tehnica monotipului. Mai târziu, în 1975 David Kiehl, sugerează diferențele între monotyp şi monoprint. Monoprintul după Kiehl, este o imagine unică, după o gravură în adâncime (dăltiță sau aquaforte). Mult mai exact, Jane Farmer în 1978, în catalogul unei expoziții de monotyp definește cele două tehnici astfel: 1. monotipul este o imagine unică, repetată cu ajutorul unei tehnici de imprimare; 2. această definiție a devenit standard pentru ambele tehnici.

Chiar dacă aceste definiții par să împace pe toată lumea, ideea unei imagini unice pare să contrazică flagrant unul dintre cele mai specifice atribute ale gravurii, acela al repetabilității imaginii. Pentru mulți gravori, nu numai din perioada tradițională ci şi dintre cei ai epocii moderne, noțiunea de gravură în absența tirajului, este un non sens.

Din punct de vedere al procedeului tehnic, monotipia rămâne totuşi o formă primară, de imprimare, care foloseşte mediumurile din tehnica picturii. Ca şi celelalte tehnici de imprimare, monotipia şi-a găsit indentități şi maniere diferite, în decursul istoriei sale, în funcție de tipurile de imagini rezultate.

1.Tehnica pictării direct pe placă (Fig. 102)

Este tehnica cea mai populară, care permite unor gesturi şi semne plastice, să poată fi imprimate în mai multe culori deodată.

Se pot crea atât materialității ale formelor figurate prin mimarea de texturi diferite, cât şi aparențe ale semnelor figurate mimând aquarela, pictura în ulei, desenul în cărbune sau pastel.

Etapele tehnicii:

1. Alegerea materialului

Se foloseşte o placă de plexiglas, pentru ca pigmentul folosit, asemănător culorilor de ulei în pictură, să nu se amestece cu oxizii diferitelor tipuri de metale folosite în tehnicile tradiționale (cupru, alamă, zinc, fier). După ce s-a aşternut un strat de cerneală cu ajutorul ruloului, pensulelor, a mâinii sau a unui burete, forma dorită poate fi desenată cu ajutorul oricărui material care nu intră în contact cu solventul folosit la ştergere. Practic se desenează ca în cazul mezzotintei de la negru la alb. Bineînțeles că această regulă poate fi înversată prin desenarea directă a formelor pe placa de la negru la albul plăcii, indiferent dacă aceasta este transparentă.

2. După ce placa a fost pictată, se pregăteşte presa cu o presiune mult mai mică decât la tiparul adânc normal, pentru ca cerneala să nu iasă prin strivire de pe suprafața plăcii figurate. Evident că pentru aceleaşi motive, trebuie aleasă o hârtie cu putere de absorbție mărită.

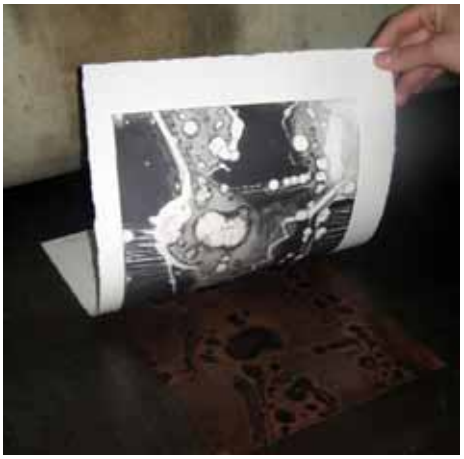


Fig. 105. Monotipie în tehnica pictării direct pe placă

2.Transpunerea desenului direct de pe placă

Această tehnică se caracterizează prin producerea de forme cu ajutorul liniei, fiind astfel mai apropiată de materialitatea desenului în cărbune sau a pastelului.
Etapele tehnicii:
a. Pe suprafața unui geam, se depune cerneala cu ajutorul unui rulou, cât mai uniform.
b. Se aşterne uşor o hârtie subțire pe această suprafață, apoi se desenează direct pe ea cu un vârf ascuțit, creion pix cu pastă, care datorită presării, va provoca preluarea cernealii de pe geam. Rezultatul este un desen inversat, cu texturi similare cărbunelui sau de pastelului.

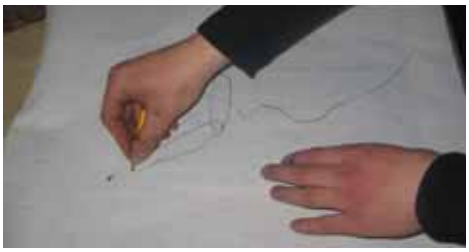


Fig. 106. Transpunerea desenului direct de pe placă

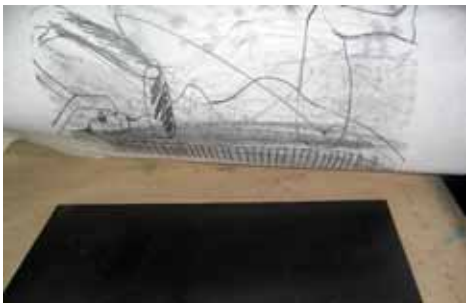


Fig. 107. Transpunerea desenului direct de pe placă

3. Tehnica moprintului cu culori de apă

Tehnica acestei maniere foloseşte aceleaşi principii ca cele ale tehnicii pictării direct pe placă. Deosebirea, constând în mediumul cernelii generează un efect material ca acela al aquarelei.

4. Tehnica monoprintului cu ajutorul colajului

În această tehnică, formele sunt ele în sine materiale diferite cu structuri diferite, precum pânza de sac, materiale textile cu fibra în relief, bucăți de sârmă, sfoară cartoane, etc. Colajul nu este fixat cu ajutorul unui clei pe placa de imprimat, remarcat, că în perspectivă istorică, această tehnică ar fi una

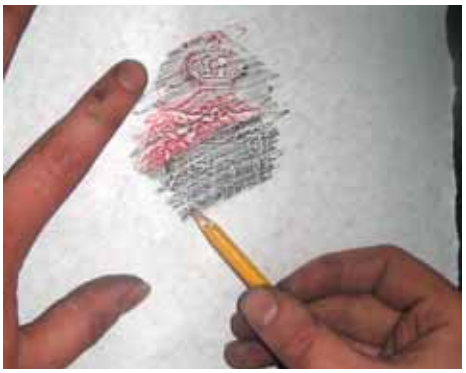


Fig. 108. Tehnica frottage

Fig. 109. Semnarea cu creionul a stampelor obținute prin tehnica monotipului

dintre primele care au realizat transpunerea pe hârtie a unor reliefuri gravate astfel că după imprimare exemplarul devine unic, aceasta fiind deosebirea marcată față de tehnica menționată mai înainte, cologravura.

O altă trăsătură mesențială a acestei tehnici este absența culorii, aşa încât efectul material este acela al unui timbru sec.

Hârtia, umezită în prealabil, trebuie să aibă o grosime (gramaj) considerabilă, pentru a lăsa materialele cu un volum mai pronunțat să lase o urmă prin presare şi să nu sfâşie stampa.

5. Tehnica frottage (a frecării)

Este un procedeu bazat pe aşternerea unei coli de hârtie pe suprafața cu reliefuri a unei plăci de gravură şi frecarea acesteia cu un baton de grafit. În egală măsură se mai poate aşterne cu ajutorul unor tampoane sau a ruloului cerneala pe proeminențele reliefului percepute prin hârtie. Ar fi de remarcat, că în perspectivă istorică, aceată tehnică ar fi una dintre primele care au utilizat transpunerea pe hârtie a unor reliefuri gravate.

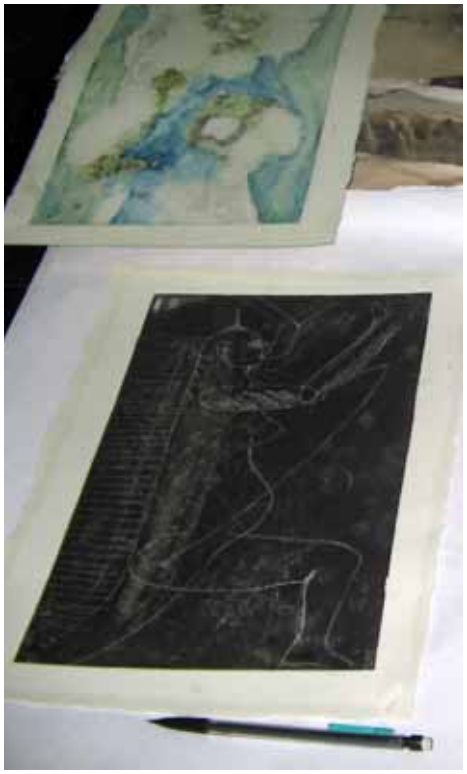


Fig. 110. Blazeski Saşo. Stampe. Monotipie. 2006. Departamentul de Gravură. Universitatea Națională de Arte din Bucureşti

6 Tehnica monoprintului, prin transpunerea printului computerizat

Este o tehnică relativ nouă, care se foloseşte de forma rezultată în urma prelucrării unei imagini pe suport digital, relizate în programele grafice de computer, gen photoshop, illustrator etc.

După o umezire a imaginii printate, cu un solvent volatil, precum acetona sau tinerul, se creează posibilitatea preluării acesteia pe o nouă hârtie, prin reactivarea cernelii datorită solventului. Noua hârtie cu imaginea reimprimată se poate numi astfel o stampă unică.

Fig. 111. Florin Stoiciu. "Zbor". (detaliu) 25 cm x 25 cm. Monotipie prin transfer xerografic. Bienala Națională şi Internațională "Miskolc 2002". Ungaria

categoria tiparului electronic
electrogravura

ELECTROGRAVURA

Procesul galvanic şi electroliza

Tehnicile aparţinând acestei categorii se bazează pe principiul unor depozite de metal, la nivel molecular, pe suprafaţa altor metale. Acest lucru devine posibil atunci când metalele menţionate sunt conectate la cele două valori deosebite ale curentului electric, catodul şi anodul. Este vorba de fapt de principiul electrolizei, al cărei scurt istoric îl prezentăm în rândurile următoare.

Procesul galvanic sau chimic, de producere a electricităţii a fost descoperit întâmplător de Luigi Galvani în 1789, în experimentele sale biologice. Datorită lui Alexandre Volta s-a stabilit că unele contracţii musculare ale unor mostre biologice, nu sunt datorate unui fluid organic electric ci curentului electric. Astfel, el construieşte "bateria galvanică" formată din două plăci metalice, una de cupru şi una de zinc, cufundate într-o soluţie acidă. În 1834 Michael Faraday emite "Legea Electrolizei". Smee şi Daniell inventează versiunea îmbunătăţită a celulei galvanice folosind plăcile de zinc şi cupru suspendate într-o soluţie de acid sulfuric şi de sulfat de cupru. Thomas Spencer descoperă că placa de cupru are un depozit de metal negativ iar zincul din celălalt pol este corodat. El şi John Wilson au patentat în 1840 "Gravarea Metalelor prin Electricitatea Voltaică. Spencer continuă cercetările privind depozitarea electrică, în domeniul reproducerii şi al gravarii plăcilor.

Toate aceste cercetări au fost utilizate pentru a reproduce obiecte şi plăci mici, iar procesul rezultat a fost denumit "Electrotyping".

Ca mai toate descoperirile în care aplicaţiile care au sugerat posibilităţi de implementare în domeniul tipografic, şi electrogravura a fost inclusă între tehnicile gravurii fiind chiar identificată şi folosită ca un nou gen artistic.

Sugestiile materiale ale formelor figurate în această tehnică, se bazează pe semnele specifice gravurii tradiţionale, în adâncime şi în relief.

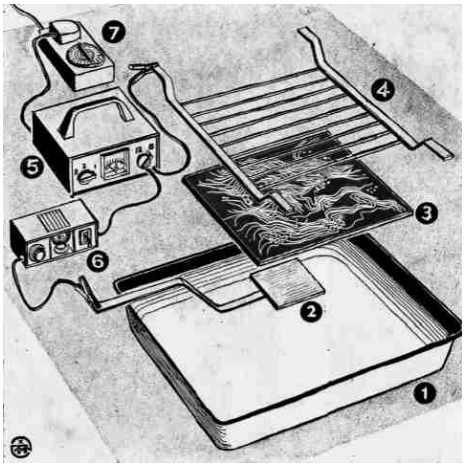


Fig. 112. Schema de principiu în electrogravură

Fig. 113. Stampă obţinută prin electrogravură. detaliu

Fig. 114. Stampe obţinute prin electrogravură

Fig. 115.Katsushika Hokusai (1760-1849). "The Poet Ariwara Narihira. Xilogravură color în maniera "nishiki-e". Muzeul de Artă din Boston. S.U.A.

Fig. 116.Albrecht Durer. Portretul lui Ulrich Varnbuhler. 1522. Xilogravură în clar-obscur (camaieu). Galeria Naţionlă de Artă, Washington, D.C. S.U.A.

categoria tiparului colorat

gravura colorată în adâncime, în înălţime, plană

GRAVURA COLORATĂ

Reamintind că atributele fundamentale ale formei plastice figurate sunt forma, culoarea şi textura, este legitimă prezenţa culorii chiar în domeniul gravurii, un perimetru al artelor plastice marcat îndeobşte de relaţia fundamentală alb-negru.

De fapt însăşi prezenţa unei forme închise pe fond deschis înseamnă un raport coloristic, iar definirea acelei forme nu se poate realiza în absenţa contrastului, atât în lumea alb-negru cât şi în perimetrul tonurilor colorate.

În acest perimetru, în gravură tot astfel ca şi în pictură, vom aprecia cele trei calităţi fundamentale ale culorii: tonul, distincţia vizuală a roşului faţă de albastru, valoarea, adică relativa întunecime sau luminozitate a unei culori şi saturaţia, în sensul aprecierii intensităţii coloristice a tonului, între niveluri foarte vii şi cele estompate către neutralitate.

În perspectivă istorică, suntem nevoiţi să recunoaştem că prezenţa culorii în gravura tradiţională nu a fost chiar unul de prim ordin. Ea a fost abordată şi folosită mai mult cu un rol decorativ sau de identificare suplimentară a unei forme figurate, ca de pildă culoarea pielii, a cerului şi ierbii, a unor anumite veşminte.

Indiferent dacă este vorba de tipar înalt, adânc sau plan, în gravură intervenţia culorii se bazează pe amestecul optic sau aditiv.

Astfel, în cazul ***gravurii în relief*** sau în înălţime (xilogravura) avem două modalităţi de folosi culoarea. Una se realizează prin suprapunerea mai multor plăci gravate, fiecare purtând altă culoare iar, prin amestec optic, culorile se vor combina, relizând tonurile întregii game cromatice percepută de om. În egală măsură, aceste tonuri mai pot fi obţinute prin amestec direct al pigmenţilor pe placa gravată (camaieu), cu ajutorul unor perii, bureţi, sau pensule (tehnica japoneză).

Gravura în adâncime (aquaforte, gravura în dăltiţă, aquatinta) foloseşte cele două modalităţi de mai sus, atât doar că suprafaţa activă se află în adâncime, în liniile şi petele rezultate în urma acţiunii mecanice sau chimice (incizare sau corodare cu acid).

La gravura plană (litogravura, serigravura) se păstrează cele două modalităţi, cu menţiunea că apariţia rasterului a

făcut posibilă juxtapunerea mult mai nuanţată a culorilor iar observatorul va putea recompune optic, culorile formei pretext, din realitatea vizibilă.

Cu ajutorul punctelor minuscule, imprimate alăturat în culorile de bază, roşu, galben, albastru şi negru, se pot acoperi numeroase familii cromatice. Am pomenit de familii cromatice, pentru că în aceste amestecuri, trebuie ţinut seama de categoriile calde şi reci ale culorilor primare, dat fiind că nu din orice albastru şi roşu se poate obţine violet şi, în egală măsură nu orice galben împreună cu albastru poate realiza verdele vegetaţiei.

Odată cu apariţia formelor de tipar moderne (xerocopia, printul) pigmentul colorat este aşezat pe suport fără a mai fi nevoie de o presiune directă, acest lucru contribuind la rezolvarea unor imagini de înaltă definiţie, aducând printul la nivelul de performanţă al unei fotografii.

Reamintind de faptul că cernelurile tipografice destinate gravurii pot avea ca solvenţi materiale diferite, precum apa, grăsimea animală, minerală, solvenţi rezultaţi în urma procesului de prelucrare a petrolului, diferite răşini etc. Alegerea şi folosirea solvenţilor şi aglutinanţilor este determinată în anumite cazuri de obligativitatea umectării hârtiei iar în altele de necesitatea folosirii ulterioare a unor alţi solvenţi, care ar putea distruge o formă construită din materii organice dar şi de interesul uscării rapide a unei stampe.

Ar mai fi de menţionat specificul textural al culorii în gravură care este, în general, plată şi transparentă spre deosebire de cea din pictură unde este opacă şi în relief.

Dacă s-ar pune problema compensării seducţiei texturii de tip pictural, aceasta s-ar realiza prin valorile extrem de nuanţate ale semnelor gravate şi colorate, determinate calitativ şi cantitativ de adâncimea şanţurilor incizate sau dimensiunea de suprafaţă, în cazul tiparului înalt.

Nu trebuie însă pierdut din vedere faptul că în gravură, temele materialităţii formelor captate din real se rezolvă în principal prin jocul semnelor grafice care mimează textura acelor forme şi mai puţin prin redarea tonurilor. Este cunoscut faptul, că în tehnicile gravurii, tonurile primare, roşu, galben, albastru şi negru sunt cel mai des folosite, în egală măsură mai sunt folosite tonuri distincte realizate prin amestec fizic, identice pe toată întinderea tirajului. Amestecul aditiv realizat prin procedee de rasterizare este mult mai specific tiparului industrial sau în cazul unor tehnici moderne de gravură. Este instructiv să remarcăm rolul remarcabil pe care la avut cromolitografia, cu semitonurile colorate descompuse în semne punctiforme, în inventarea tiparului industrial înalt şi plan.

Fig. 117. Carlo Lasinio (după Labrelis). Giovanni Battista Salvi (fragment). Începutul secolului al XIX-lea. aquatinta color. Galeria Naţionlă de Artă, Washington, D.C. S.U.A.

Fig. 118. Anca Boeriu. "Cuplu". Aquaforte color

Fig. 119. Florin Stoiciu. "Măşti". (fragment) Aquaforte aquatinta color. 1995. Colecţie particulară. România

Fig. 120. James Gillray. "The first kiss this ten years". 1800. Aquaforte colorat.

Fig. 121. Jasper Jones. "Figure 0". 1969. Litografie color. Los Angeles. S.U.A.

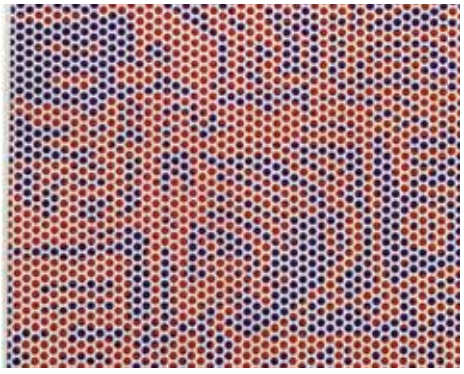


Fig. 122. Roy Lichtenstein. "Cathedral 2.". (fragment9 1969. Litografie color. Los Angeles. S.U.A.

Combinațiile de tonuri primare, menționate mai sus, reprezintă garanția unui tiraj identic în totalitate. Alte combinații, bazate pe amestecul de culori direct pe placa de imprimat, se întâlnesc mai cu seamă în exemplarele de artist, cu identitate individuală.

O diferență remarcabilă între tonurile colorate realizate în pictură, unde artistul deține controlul cantității, calității și valorii texturale și tonurile colorate realizate în gravură este aceea, că în cazul din urmă prin preluare și imprimare, acest control nu mai este posibil în totalitate. Acest neajuns poate fi interpretat ca un avantaj, în sensul că plecând de la constatarea unor ușoare diferențe între stampele tirajului, vom avea de-a face mai degrabă cu o sumă de originale și nu cu o serie de identități. Este și motivul pentru care aceste mici diferențe sunt subliniate de numerotarea tirajului, care pornește de la exemplarul cel mai apropiat de martor și până la ultimul.

Printre unele categorii de probleme specifice gravurii în culori este și aceea a realizării unor trepte de opacitate, transparență, fluiditate a tonurilor. Pentru aceste nuanțări, artistul are la dispoziție numeroase substanțe și materiale precum: paste transparente pentru diluat culoarea, prin dispersia particulelor de pigment, medii aglutinante pentru realizat vigoarea texturii colorate, adaosuri colorate pentru punerea în valoare a imaginii pe hârtiile tonate.

O altă problemă este aceea a interacțiuni dintre substanțele chimice folosite.

Dacă în pictură, grundul nu reacționează cu pigmentul mineral sau chimic, în gravură se impune atenția față de pigment și aglutinant, așa încât oxidul rezultat în urma așezării pe placa metalică să nu altereze atât tonul cât și valoarea culorii folosite.

Saturația

Temele saturației culorii în gravură sunt similare cu aceleași teme din domeniul picturii. Diferența esențială este aceea că în gravură un rol important îl joacă albul hârtiei, dat fiind că sunt foarte rare cazurile în care tonurile rezolvă tema saturației prin opacitate totală. În pictură în schimb, saturația culorii este rezolvată mai cu seamă prin opacitate.

În ceea ce privește relația între gravură ca gen artistic și tiparul industrial se pot remarca două periode distincte. Atunci când gravura înlocuia tiparul, culoarea era nevoită să asigure redarea materialității formei figurate garantând veridicitatea și valoarea documentară. Odată cu extindereatiparului industrial și a tehnicii de descompunere mecanică și fotografică a imaginii gravorii, eliberați de obligațiile menționate mai sus, s-au aplecat asupra manevrelor cu culoare în sensul măririi calității semnului plastic în sine.

categoria tiparului fotografic
fotogravura

FOTOGRAVURA

Este vorba, în această categorie, de un ansamblu de procedee care realizează obținerea formelor de tipar cu ajutorul fotografiei și a gravării chimice sau electrolitice. Materialitățile redate în această tehnică sunt rezultatul preluării directe, a unei realități captate de aparatul de fotografiat. Compensarea acestui atribut al formei reale realizat numai prin mijloace optice-mecanice se realizează prin elaborate soluții de montaj compozițional sau chiar prin intervenții directe, spontane, nemijlocite ale mâinii artistului, așa cum menționam într-un capitol anterior.

Fig. 123. Otilia Canavra. Fotogravură. 2002. Colecție particulară. România

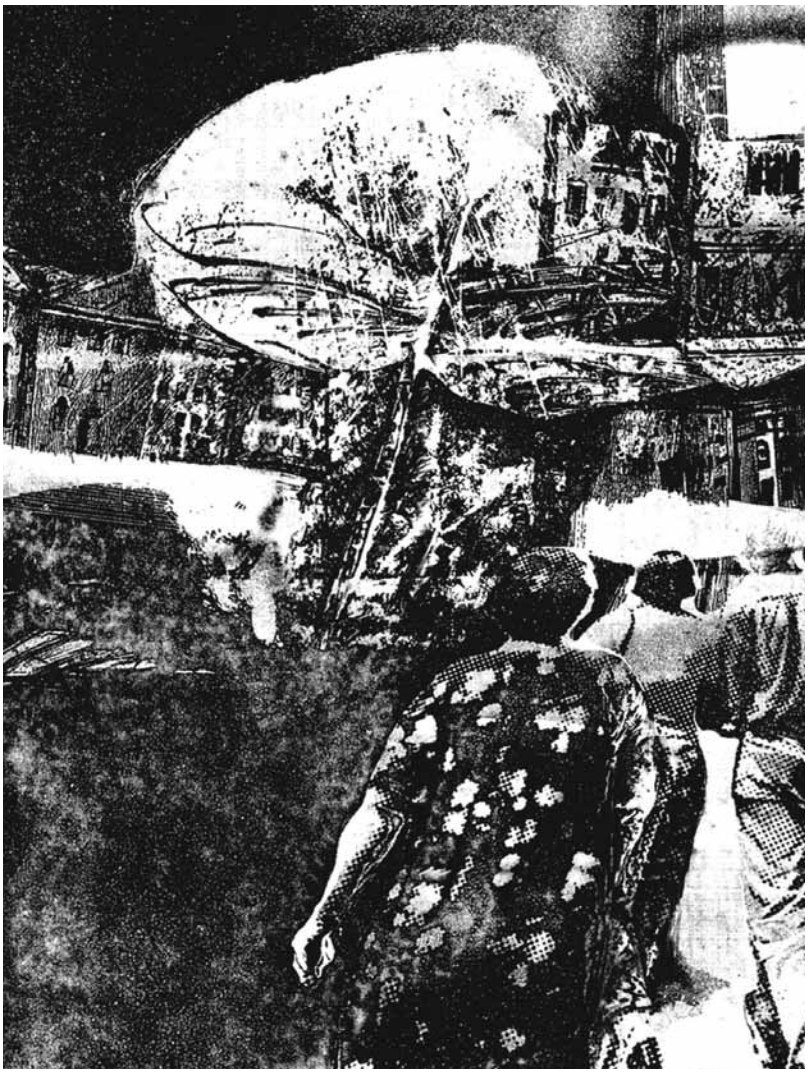


Fig. 124. Carmen Apetrei. "Orașe Închipuite". fragment. Fotografie, desen, prelucrare digitală, foto-serigrafie, tipar adânc pe fier.

Cap. III. 2. Performanţele tehnicilor şi manierelor gravurii raportate la tema redării materialităţii

TEHNICI SI MANIERE ALE GRAVURII	OBTINEREA SUPRAFETEI ACTIVE (prin sapare, incizie, zgâriere, corodare)	USURINTA OBTINERII SUPRAFETEI ACTIVE	DIMENSIUNEA SI ACURATETEA SEMNULUI FUNDAMENTAL, LINIE, PUNCT SAU PATA (de la dimensiuni limitate de limitele rezistentei materialului pâna la infime semne de o definitie desavârsita)	REZISTENTA SEMNULUI LA TIRAJ, indentitatea lui la un numar mare de încerneluiri si imprimari	CAPACITATEA SEMNULUI FUNDAMENTAL DE A FIGURA CATEGORII SI NIVELURI DEOSEBITE DE FORME, TONURI SI TEXTURI CARE MIMEAZA MATERIALITATEA FORMELOR VIZIBILE, CAPACITATE ILUSTRATA PRIN FINETEA SI DUCTIBILITATEA LINIEI GRAVATE
XILOGRAVURA-LEMN ÎN FIBRA (linie neagra)	suprafata activa se obtine prin sapare, prin sculptare în placa lemnoasa.	relativ dificil si nesigur, diferente majore în functie de sensul fibrei	semne relativ mari, cu acuratete precara,intensitatea negrului realizata doar prin dimensiunea mai mare a semnului	rezistenta mica, oboseala la încerneluire si tiraj, tradeaza usor finetea initiala a semnului sapat	posibilitati foarte restrânse de a figura nuantat si detailat, desenul pretinde serioase simplificari si sinteze, pentru a putea figura nuantat
XILOGRAVURA-LEMN ÎN CAP (linie alba)	suprafata activa se obtine prin sapare în placa lemnoasa.	relativ dificil presupune o buna cunoastere a daltitelor de gravat	semne cu dimensiuni foarte mici, necesita lucrul sub o lupa	rezistenta mare la încerneluire si tiraj, respecta usor finetea initiala a semnului sapat	posibilitati foarte mari de a figura nuantat si detailat
LINOGRAVURA	suprafata activa se obtine prin sapare, tăiere în placa de linoleum	ofera posibilitati de miscare mult mai libere decât masa lemnoasa	suprafetele pot fi decupate cu daltite pentru gravura lemn in fibra sau cu daltite speciale sub forma de penite, intensitatea negrului se realizeaza prin dimensiunea semnului	rezistenta la imprimare este mai mica decât la lemn existând riscul deformarii din cauza presiunii sau temperaturii ridicate în cazul linoleumului pe baza de polimer	posibilitati restrânse pentru a figura nuantat si detailat, desenul pretinde simplificari si sinteze, pentru a putea figura nuantat.
GRAVURA ÎN DALTITA	suprafata activa se obtine prin incizie manuala în metal	extrem de dificil si laborios, se pretinde o mare disciplina si un desavârsit control al mâinii	semne foarte fine, cu dimensiuni infime si o acuratete desavârsita, înca neegalata de nici o tehnica a tiparului modern	o foarte buna rezistenta la tiraj, cu egalitate perfecta a semnului fundamental la fiecare exemplar	maxima capacitate de a figura forme si texturi variate dar e de luat în seama ductibilitatea redusa a liniei gravate
AQUAFORTE	prin corodare cu acid	usor si sigur prin indepartarea stratului protector (verni, lac)	calitatea si dimensiunile semnelor depind de materialul si acidul folosit la corodare : a. tabla de fier- semne inegale cu margini zdrentuite si adâncimi diferite greu de controlat prin corodare datorate inegalitatii aliajului. b. tabla de cupru sau alama- semne foarte fine, cu dimensiuni infime, marginile egale si adâncimi usor de controlat prin corodare	o buna rezistenta la tiraje limitate, semnele suferind modificari de grosime datorate presiunii exercitate asupra placii la imprimare	o buna capacitate de a figura forme si texturi variate printr-o ductibilitate perfecta a liniei gravate
POINTE-SECHE	suprafata activa se obtine prin incizie manuala în metal	relativ dificil si nesigur, necesita un bun control al mâinii	semnele sunt înconjurate de un halou datorat bavurilor rezultate în urma inciziei având doar adâncimi diferite	rezistenta mica la tiraj (maxim 6 exemplare pe cupru)	capacitate redusa de a figura texturi variate si de a figura nuantat si detailat, desenul pretinde simplificari si sinteze

AQUATINTA	suprafata activa se obtine prin corodare cu acizi, clorura ferica,ci sau tuf vulcanic	semnele figurate prin pata se obtin relativ usor fiind necesara o mare atentie la timpii de corodare. Se recomanda a se face probe de corodare si de imprimare pe acelasi material pe care se va executa forma (matrita) finala.	tonurile si semitonurile valorice pot avea orice dimensiune. Structura suprafetei depinde de felul în care este pregatita placa pentru corodare. Pata o sa fie egala daca colofoniul este depus cu moara de sacâz sau structurata daca colofoniul este depus manual .	rezistenta la imprimare este mai mica decât la aquaforte datorita adâncimii cavitatilor care nu pot fi foarte mari	rezistenta la imprimare este mai mica decât la aquaforte datorita adâncimii cavitatilor care nu pot fi foarte mari
GRAVURA PUNCTATA	suprafata activa se obtine prin cavitatile (punctele) de diferite forme si marimi executate prin presarea directa a materialului cu diferite instrumente (rotite, ace, leagan etc)	semnele figurate prin aceste puncte necesita un bun control al mâini	semnul figurat prin punct datorita incizici are un halou asemanator tehnici în pointe seche.	rezistenta la imprimare este determinata de tipul de metal folosit, în general destul de mica.	materialitatea semnului lasat pe hârtie de mina de creion sau a rasterului neregulat este cel mai bine reprezentata în aceasta maniera
MANIERA CREION	suprafata activa se obtine cu ajutorul cavitatilor (punctele) de diferite forme si marimi perforate în stratului de vernis (rotite, ace,) si corodate	semnele figurate prin aceste puncte se realizeaza usor nemaifiind nevoie de o actiune musculara ca în cazul gravurii punctate.	semnul figurat prin punct are acuratetea liniei în aquaforte fiind curat delimitata.	rezistenta la imprimare mare suportând tiraje de câteva sute de exemplare	imita cel mai bine ductul creionului din desen
MANIERA VERNIULUI MOALE	prin presarea unei hârtii sau a unei tesaturi verniul este indepartat iar prin corodarea semnului ramas liber cu acid se obtine suprafata activa	foarte usor asemanator ductului unui creion pe hârtie	semnul figurat poate avea dimensiunile si grosimile unui semn lasat de mina de creion pe hârtie	rezistenta la imprimare mare suportând tiraje de câteva sute de exemplare	imita cel mai bine materialitatea traseului si a gestului unui desen în mina de creion
MANIERA ZAHARULUI	suprafata activa se obtine prin îndepartarea verniului cu un jet de apa, dupa desenarea, cu pensula înmuiata într-o solutie concentrata de zahar	foarte usor asemanator desenul cu pensula necesita o cunoastere a timpilor de uscare a verniului.	semnul figurat poate avea dimensiunile si grosimile unui semn lasat de de tusa unei pensule	rezistenta la imprimare mare suportând tiraje de câteva sute de exemplare	defineste obiectele în spatiu fara existenta unei linii de contur, doar prin contrastul de lumina dintre obiectul redat si fundal

MANIERA NEAGRA (MEZZOTINTA)	suprafata activa se obtine cu un efort manual mare prin incizarea placii cu ajutorul unui instrument de punctat (leagan).	destul de dificil necesita multa experienta	semnul figurat prin tasarea cavitatilor acolo unde dorim sa fie alb se obtine cu dificultate, dimensiunile fiind destul de mari determinate de dimensiunea brunisorului.	rezistenta la imprimare fiind mica. maximum 20-30 de exemplare	imita cel mai bine materialitatea gestului facut de tusa unei pensule pe hârtie.
GRAVURA ÎN ADÂNCIME COLORATA	suprafata activa este determinata de tipul de gravura sau maniera	foarte usor, necesita cunostinte ale teoriei culorii (amestecul aditiv si a la poupee)	dimensiunile pot varia de la dimensiuni reduse pâna la acoperirea întregii suprafete. se recomanda utilizarea placilor de metal care nu oxideaza rapid în contactul cu apa pentru a nu altera tonalitatea culorii.	dupa fiecare exemplar placa se reîncerneluieste astfel ca fiecare stampa are o nota de originalitate.	pigmentul cromatic are mai mult rolul de anvelopa a formei figurate prin linie si mai putin de aceea de forma în sine în cazul gravurii colorata traditionale. În lucrarile de gen ale pictorilor în mod special culoare isi regaseste materialitatea tipica culorilor în ulei sau aquarela devenind forme de sine statatoare.
LITOGRAFIA	suprafata activa este determinata de antagonismul între apa si grasime si se obtine prin etuire (guma arabica cu acid)	foarte usor asemanator tehnicilor din grafica de sevalet	dimensiunile sunt determinate de suprafata pietrei litografice în general nu mai mari de 50/70 cm, semnele fundamentale pastreaza acuratetea semnelor din desen sau aquarela	rezistenta mare la tiraj, semnele fundamentale depind de corectitudinea operatiilor de pregatire a pietrei	absolut toate formele , tonurile si texturile pot fi figurate pentru a mima atât formele vizibile cât si semnele specifice tehnicilor de sevalet
MANIERA CREIONULUI	suprafata activa este determinata de antagonismul între apa si grasime. Piatra litografica galbena este mai putin densa si se preteaza la acest tip de maniera.	foarte usor printr-o revenire succesiva pe forma figurata cu creionul sau creta litografica	dimensiunile sunt determinate de suprafata pietrei litografice în general nu mai mari de 50/70 cm, semnele fundamentale pastreaza acuratetea semnelor din desenul în laviu sau penita	rezistenta mare la tiraj, semnele fundamentale depind de corectitudinea operatiilor de pregatire a pietrei	permite o varietate de griuri iar textura semnului figurat se poate modifica în functie de granulatia pietrei în asa fel încât poate fi ca gen, asemanatoare desenului pe hârtie neteda sau cu gren
MANIERA LAVIULUI SI A PENITEI	suprafata activa este determinata de antagonismul între apa si grasime. Piatra litografica gri este cel mai indicata pentru densitatea ei	foarte usor printr-o revenire succesiva pe forma figurata cu tusul litografic	dimensiunile sunt determinate de suprafata pietrei litografice în general nu mai mari de 50/70 cm, semnele fundamentale pastreaza acuratetea semnelor din desen	rezistenta mare la tiraj, semnele fundamentale depind de corectitudinea operatiilor de pregatire a pietrei	permite o varietate de griuri asemanatoare laviului sau ale penitei cu tus pe hârtie
MANIERA CRACHIS (maniera stropilor)	suprafata activa se obtine printr-un procedeu tehnic denumit etuire (guma arabica cu acid), determinata de antagonismul între apa si grasime. Piatra litografica gri este cel mai indicata, pentru densitatea ei in aceasta maniera	foarte usor printr-o stropire cu suflatorul sau prin lovire usoara a unei pensule îmbibata în tus litografic deasupra unei site	dimensiunile sunt determinate de densitatea si marimea stropilor	rezistenta mare la tiraj, semnele fundamentale depind de corectitudinea operatiilor de pregatire a pietrei	structura materiala a punctului este apropiata de cea a unei mici pete din tehnica laviului. Pigmentul tusului, creeaza structuri punctiforme mai mult sau mai putin dense, în functie si de densitatea materiala a cernelii respective

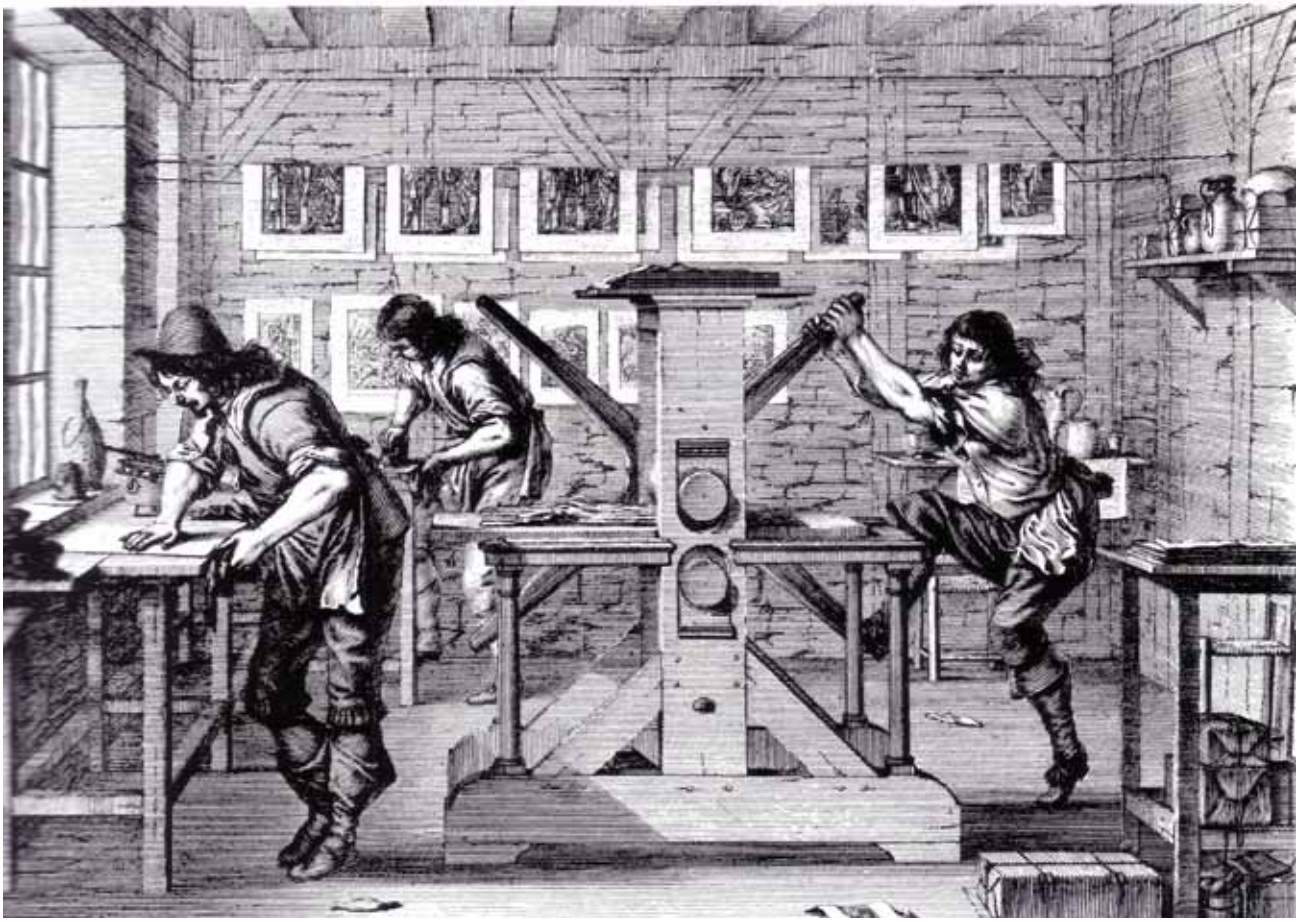
MANIERA AEROGRAFULUI	suprafata activa se obtine printr-un procedeu tehnic denumit etuire (guma arabica cu acid), determinata de antagonismul între apa si grasime. Piatra litografica gri este cel mai indicata, pentru densitatea ei in aceasta maniera	picaturile de tus litografic sunt pulverizate egal cu ajutorul unui compresor de aer	dimensiunile sunt determinate de densitatea si marimea stropilor	rezistenta mare la tiraj, semnele fundamentale depind de corectitudinea operatiilor de pregatire a pietrei	rezultatul obtinut poate fi comparat cu un raster fin tipografic.
LITOGRAFIA IN CULORI CROMO-LITOGRAFIA	suprafata activa se obtine printr-un procedeu tehnic denumit etuire (guma arabica cu acid)	foarte usor folosind toate manierele din litografie se bazeaza pe cunostintele cromatologice	dimensiunile sunt determinate de suprafata pietrei litografice, semnele fundamentale pastreaza acuratetea semnelor din pictura sau grafica de sevalet	rezistenta mare la tiraj, semnele fundamentale depind de corectitudinea operatiilor de pregatire a pietrei	în primul caz, cel al litografiei în culori, ne raportam la textura tonala a picturii iar în cel de al doilea, cromolitografia, al reproducerii ofset litografice, la aceea a materialitatilor mimate fotografic, bazate pe iluzia receptici formelor concrete.
FOTOLITOGRAFIA	suprafata activa se obtine prin indepartarea gelatinei fotografice si etuirea (guma arabica cu acid) formelor de azotat de argint	desenul sau textul este reportat pe piatra, metal sau material sintetic cu mijloace fotografice	dimensiunile sunt determinate de suprafata pietrei litografice, semnele fundamentale pastreaza acuratetea cliseului fotografic	rezistenta mare la tiraj, semnele fundamentale depind de corectitudinea operatiilor de pregatire a pietrei	atributele texturale ale semnului plastic derivate din gestul artistului, sunt minore
MANIERA NEAGRA	suprafata activa este determinata de antagonismul între apa si grasime si se obtine prin etuire (guma arabica cu acid)	formele figurate sunt rezultatul unei îndepartari succesive a tusului sau creionului pâna la albul pietrei. se realizeaza cu un cutit japonez sau cu un cutter.	dimensiunile sunt determinate de suprafata pietrei litografice, semnele fundamentale pastreaza acuratetea proiectului primar.	rezistenta la tiraj relativ mica, semnele fundamentale depind de corectitudinea operatiilor de pregatire a pietrei pentru imprimare	griurile si negrurile rezultate, datorate structurii rugoase a pietrei sunt asemanatoare tehnicii mezzotinto în metal.
LITOGRAFIA PRIN TRANSFER	suprafata activa este determinata de antagonismul între apa si grasime si se obtine prin etuire (guma arabica cu acid)	desenul sau textul sunt desenate pe o hârtie tratata special, pentru ca mai apoi sa poata fi transferate pe piatra litografica	dimensiunile hârtiei de transport sunt de obicei mai mari decat piatra litografica. Semnele fundamentale din imaginea figurata se mentin la fel de-a lungul intregului proces de transferare.	rezistenta mare la tiraj, semnele fundamentale depind de corectitudinea operatiilor de pregatire a pietrei	absolut toate formele , tonurile si texturile pot fi figurate pentru a mima atât formele vizibile cât si semnele specifice tehnicilor de sevalet (in special desenul)
OFSET	suprafata activa este determinata de antagonismul între apa si grasime si se obtine ca si in cazul litografiei prin etuire (guma arabica cu acid)	Forma, este o placa subtire de metal care se poate modela dupa cilindru pentru imprimarea rotativa si care îsi transmite reperele imprimabile pe un asternut elastic.	dimensiunile sunt determinate de suprafata placii bimetalice si de cilindrul de cauciuc, semnele au o definitie desavârsita.	rezistenta la tiraj nelimitata, semnele fundamentale pastreaza in totalitate caracteristicile formei	eliminarea contactului direct cu forma tiparita, a produs o îndepartare între materialitatea formelor figurate si cele ale formei tiparite.

Serigrafie cu sablon	elementele tiparitoare sunt formate de ochiurile goale ale sitei prin care poate trece, prin presare, o cantitate de cerneala sau culoare catre suportul pe care se imprima.	prin umplerea ochiurilor sitei cu un vernis (lac), transformându-le astfel pe cele lasate libere, în suprafete active.	dimensiunile sunt determinate de suprafata cleiului sau a lacului , rezistenta la imprimare mare	rezistenta la tiraj mare, semnele fundamentale pastreaza in totalitate caracteristicile formei create de vernis sau lac	Figurile rezultate, în urma impresionarii suportului, vor avea un contur liber, datorat în principal ductului pensulei îmbibata cu vernis sau clei, trasat cu mâna.
Serigrafie cu vernis (clei, lac).	elementele tiparitoare sunt formate de ochiurile goale ale sitei prin care poate trece, prin presare, o cantitate de cerneala sau culoare catre suportul pe care se imprima.	prin umplerea ochiurilor sitei cu un vernis (lac), transformându-le astfel pe cele lasate libere, în suprafete active.	dimensiunile sunt determinate de suprafata cleiului sau a lacului , rezistenta la imprimare mare	rezistenta la tiraj mare, semnele fundamentale pastreaza in totalitate caracteristicile formei create de vernis sau lac	Figurile rezultate, în urma impresionarii suportului, vor avea un contur liber, datorat în principal ductului pensulei îmbibata cu vernis sau clei, trasat cu mâna.
Metoda pozitiva	elementele tiparitoare sunt formate de ochiurile goale ale sitei prin care poate trece, prin presare, o cantitate de cerneala sau culoare catre suportul pe care se imprima.	desenul, executat cu o creta litografica direct pe sita, printr-un procedeu tehnic, devine suprafata activa, tiparitoare.	dimensiunile sunt determinate de suprafetele desenate	rezistenta la tiraj mare, semnele fundamentale pastreaza in totalitate caracteristicile formei create de creta litografica	Figurile rezultate, în urma impresionarii suportului, vor avea un contur liber, datorat în principal ductului cretei litografice
Foto - serigrafia	elementele tiparitoare sunt formate de ochiurile goale ale sitei prin care poate trece, prin presare, o cantitate de cerneala sau culoare catre suportul pe care se imprima.	usor prin acoperirea sitei serigrafice cu o folie de gelatina foto-sensibila pe care se va proiecta un negativ fotografic.Prin operatiuni ulterioare de întarire a gelatinei în zonele luminoase ale imaginii, se ofera posibilitatea ca gelatina moale din zonele întunecate sa poata fi îndepartate prin spalare. În felul acesta, s-au realizat cele doua tipuri de suprafete: activa, cu ochiuri libere si inactive, cu ochiuri obturate	dimensiunile sunt determinate de rezolutia cliseului fotografic (numarul de puncte pe centimetru patrat)	rezistenta la tiraj mare, semnele fundamentale pastreaza in totalitate caracteristicile formei create de ciseul fotografic	Semitonurile imaginii fotografice vor fi traduse prin procedee de tip descompunere prin raster, comune tiparului industrial. Artistul are în principal rolul de a orchestra formele reale captate si mai putin de a putea interveni plastic asupra acestora

COLOGRAFIA	prin colarea diferitelor materiale mai putin obisnuite pentru gravura, precum: tesatura textila sau metalica, nisip, bucati mici de lemn sau carton, plastic etc.	foarte usor prin lipirea de suport (carton) cu un clei	dimensiunile sunt determinate direct de suprafetele materialelor folosite	rezistenta la tiraj mica, semnele fundamentale se pot deforma datorita exercitarii presiunii prea mari la imprimare	Forma plastica finala este o îmbinare a materialitatii de tip tridimensional cu repere grafice specifice, bidimensionale.
CARDORUND	prin colarea diferitelor materiale mai putin obisnuite pentru gravura, precum: tesatura textila sau metalica, nisip, bucati mici de lemn sau carton, plastic etc.	foarte usor prin lipirea granulelor de siliciu cu un medium	dimensiunile suprafetelor sunt determinate direct de cantitatea de siliciu folosit	rezistenta la tiraj medie, semnele fundamentale se pot deforma datorita exercitarii presiunii prea mari la imprimare	Forma plastica finala este o îmbinare a materialitatii de tip tridimensional cu repere grafice specifice, bidimensionale.
GRAVURA IN SEC	prin presarea directa a formei gravate	Hârtia de gravura umectata, asternuta pe placa si trecuta prin presa va prelua amprentele înaltimilor si, cavitatilor, realizând o stampa asemanatoare cu o medalie sau cu un basso-relief	dimensiunile suprafetelor sunt determinate de finetea si marimea matritei originale	rezistenta la tiraj depinde de materialul din care este confectionata matrita	Pregnanta formei figurate poate fi perceputa tactil dar si vizual, mai cu seama în lumina razanta.
GRAVURA VIRTUALA xerografia/printul/gravura digitala	cu ajutorul imaginiilor generate de computer	usor prin folosirea imprimantelor tip ink-jet/laser	dimensiunile suprafetelor sunt determinate de rezolutia punctelor (pixeli)	rezistenta la tiraj depinde tipul de imprimanta	toate reperele materialitatii percepute senzorial vor trebui compensate nu numai prin cultura profesionala ci si prin reale eforturi de imaginatie.
Tehnica monoprintului cu culori de apa	prin pictarea direct pe placa cu culori specifice tehnicii în aquarela	usor, ca in tehnica aquarelei	dimensiunile suprafetelor sunt determinate de suprafata placii folosite	notiunea de tiraj dispare facand loc exemplarului unic	Se pot crea atât materialitatii ale formelor figurate prin producerea de structuri diferite , cât si materialitati ale semnelor figurate asemanatoare aquarelei
Tehnica monoprintului cu ajutorul colajului	prin colarea de materiale comune: lemn, metal, tesatura de sarma, cartonj, plastc etc.	usor, fara a fi lipite de suport	dimensiunile suprafetelor sunt determinate de marimea placii folosite	notiunea de tiraj dispare facand loc exemplarului unic	Forma plastica finala este o îmbinare a materialitatii de tip tridimensional cu repere grafice specifice, bidimensionale.
Tehnica frottage (a frecarii)	prin frecarea directa cu un grafit sau un burete cu tus a reliefurilor garvate	usor, printr-o presare cat mai uniforma	dimensiunile suprafetelor sunt determinate de marimea reliefului supus frictiunii	notiunea de tiraj dispare facand loc exemplarului unic	Forma plastica finala este o copie a structurilor si materialitatilor reliefului
Tehnica monoprintului prin transpunerea printului computerizat	prin presare dupa o umezire în prealabil cu un solvent tare (acetona)	usor, printr-o presare cat mai uniforma	dimensiunile suprafetelor sunt determinate de suprafata reliefului supus transpunerii	notiunea de tiraj dispare facand loc exemplarului unic	Forma plastica finala este o copie neclara a structurilor si materialitatilor xeroxului sau printului
ELECTROGRA-VURA	prin electricitate	usor, cu ajutorul unor conductori de electricitate	dimensiunile suprafetelor sunt determinate de aria placii gravate	rezistenta la tiraj mare, semnele fundamentale pastreaza proprietatile de-a lungul seriei	Materialitatile formelor figurate în aceasta tehnica sunt asemanatoare cu materialitatile din gravura traditionala în adâncime si în relief.
FOTOGRAVURA	cu ajutorul cliseului fotografic	usor, cu ajutorul fotografiei si al gravarii chimice sau electrolitice.	dimensiunile suprafetelor sunt determinate de cliseul fotografica	rezistenta la tiraj mare, semnele fundamentale pastreaza proprietatile de-a lungul seriei in functie de tipul de gravura folosita	Atributele texturale ale semnului plastic derivate din gestul artistului, sunt minore

Cap.IV.

Înalta specificitate a gravurii ca răspuns la tematica materialității



Florin STOICIU

IV.1. Redefinirea marilor teme ale materialității

Gravura a fost şi încă mai este considerată o tehnică artistică de reproducere.

Rolul acestei scrieri este acela de a sublinia nefirescul acestei mentalități iar pe de altă parte, de a demonstra că în cursul istoriei imaginii vizuale, gravura a devenit şi s-a maturizat ca un gen de artă de sine stătător.

Aşa cum in pictură există tehnici determinate de anumite cerințe de aplicativitate, slujite de tehnici specifice de redare a materialității, precum pictura parietală, pictura al fresco, pictura al secco, pictura de şevalet, la fel se întâmplă şi în sculptură, prin sculptura în lemn, sculptura în metal. Tot astfel şi în gravură s-au impus şi perfecționat tehnici de figurare şi, implicit de redare a materialității ca: gravura în metal, gravura în lemn, gravura pe piatră gravura electrică, gravura virtuală.

Putem spune că această ramură a izbutit să se impună în mănunchiul celor trei arte fundamentale, pictura, sculptura şi gravura, ca un gen major (Fig. 1), folosindu-se de performanțele de limbaj a celor două ramuri pictura şi sculptura, pentru a-şi crea propriul drum spre indentificare ca gen artistic independent. De la pictură a împrumutat limbajul bidimensional de exprimare, iar de la sculptură a preluat experiența tehnicilor de incizare si gravare într-un material dur.

Această fericită alăturare a făcut posibilă apariția unor noi modalitați tehnice de redare a materialității înconjurătoare, printr-o reducere a semnelor fundamentale la linie şi punct. Motivul acestei severe selecții la nivelul unor semne fundamentale, are două explicații. Pe de o parte semnele simple sunt uşor de gravat, iar pe de alta, ele sunt uşor de încerneluit şi pot gira o suită de imprimări, fără alterarea geometriei inițiale a semnului incizat. Din acest moment putem spune că gravura s-a apropiat cel mai mult de expresia:
"minimum de mijloace, maximum de expresie".

Gravorul, mai mult decât orice pictor sau sculptor trebuie să analizeze realitatea inconjurătoare materială şi să poată să o facă recognoscibilă cu ajutorul celor două semne grafice, linia şi punctul (Fig. 3).

Dacă în cazul picturii sau sculpturii, instinctele de figurare ale artistului pot să se desfăşoare mimând prin culoare

Fig. 1. Enciclopedia Diderot & d'Alembert. "Gravura - Sculptura"

Fig. 2.Florin Stoiciu. "Mask". Litografie-maniera neagră. 40 cm x 30 cm.1995. Colecție particulară. România

și volum, formele reale, gravorul are în față un proces mai dificil. Intențiile sale de redare a imaginii reale presupun o descompunere a acelora în semne elementare, apte de a fi săpate în materiale dure și, mai cu seamă, de a fi imprimate în numeroase exemplare...

Fig. 3.Ludwig Michalek. Placă pentru testarea tehnicilor și manierelor în gravura în adâncime. Începutul secolului al XIX-lea. Graphische Sammlung Albertina, Vienna.

Pata, în cazul picturii și pulsația volumului, în cazul sculpturii, se realizează în gravură printr-o prin operațiuni complexe de alăturare și întrepătrundere a celor două elemente fundamentale, linia și punctul, operând în cele mai numeroase cazuri, în absența culorii.

Poate că din aceeastă cauză, un gravor , analizează ca un pictor, vede ca un sculptor si se exprimă si redă materialitatea ca un grafician.

Tehnicile genurilor de artă tind să reconfigureze în materia plastică forma dorită , dar la modul direct, fără intermediere. În cazul gravurii însă, specificitatea tehnicilor, derivată din tipurile de tipar, pretinde operațiuni laborioase de traducere și sinteză către semnele fundamentale, incizabile și imprimabile.

Într-adevăr, numai semnele simple pot fi ușor de gravat și tocmai simplitatea lor, limpezimea granițelor lor garantează o bună multiplicare. Așa se explică faptul că, odată cu impunerea clișeografiei, ca formulă industrială de multiplicare a unei imagini imprimabile, semnele fundamentale de construire a celei imagini sunt punctele și liniile. Avem de-a face, într-adevăr, cu cele mai simple semne care pot fi încerneluite și multiplicate, geometria acestora garantând urme imprimate cu cel mai înalt grad de indentitate.

Tocmai aceste atribute menționate la urmă încurajează

un studiu, o rută de cercetare a modalităților prin care elemente specifice ale unor tehnici tradiționale de incizare se pliază unor teme specifice de figurare. *(Mihai Mănescu "Tehnici de figurare în gravură" - Ed Tehnică -București 2002)*

La acest nivel de simplitate a semnelor, de sinceritate a gestului plastic, se află și șansa indentificării procedeelor fundamentale de a rezolva provocările figurării, între care se impune ca o temă de primă importanță, cea a materialității.

Pentru o mai bună stăpânire a acestei teme, vom proceda la două operațiuni de simplificare.

1. ***Prima va fi o sinteză a problemelor de redare a materialității formelor oferite de vizibil în două mari categorii de preocupări:***

a.) -impunerea în planul plastic a formei reale, prin definire față de mediu și față de celelalte forme, descrierea volumelor ei și modelarea acestora (Fig. 4).

b.) -identificarea atributelor structurale și texturale ale aceleeași forme prin manevre specifice ale semnelor fundamentale (Fig. 5).

2. ***O a doua simplificare se va opera la inventarul tehnicilor tradiționale de gravare și imprimare***.

Vom lăsa la o parte intenționat litografia, nu numai pentru că reprezintă o tehnică relativ nouă, ci mai cu seamă, pentru că ea poate mima mai toate tehnicile de desen cunoscute. Așa încât ne vom raporta numai la două mari categorii de tehnici:
- cea a ***lemnului*** și
- cea a ***metalululi***.

Acestea din urmă reprezintă nu numai cele mai vechi și bine impuse tehnici de gravură ci sunt și cele care au prilejuit descoperirea și manevrarea celor mai specifice semne obținute prin tăiere sau incizare, apte de a figura.

La acel prim palier de probleme ale figurării, definirea formei (a,) și identificarea atributelor ei structurale și texturale (b.) se poate demonstra că linia, mai cu seamă, și apoi punctul au fost și au rămas elementele fundamentale de limbaj al figurării. Inițial rigide și stângace liniile au izbutit să contureze formele, să le prezinte mai aproape sau mai departe, să le definească unele peste siluetele altora.

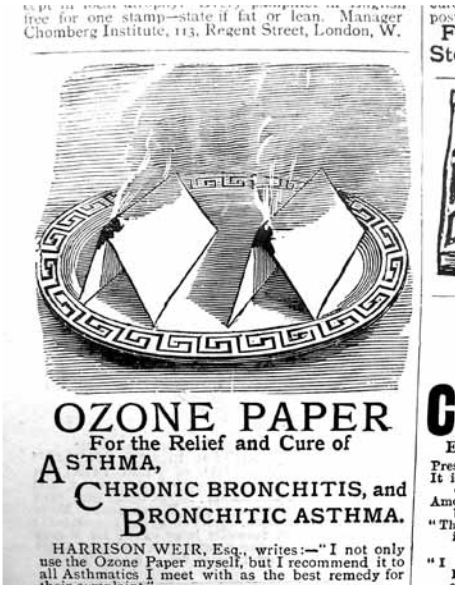

free for one stamp—state if fat or lean. Manager
Chomberg Institute, 113, Regent Street, London, W.
OZONE PAPER
For the Relief and Cure of
ASTHMA,
CHRONIC BRONCHITIS, and
BRONCHITIC ASTHMA.
HARRISON WEIR, Esq., writes:—"I not only use the Ozone Paper myself, but I recommend it to all Asthmatics I meet with as the best remedy for

Fig. 4. Graphic Illustrated. Gravură lemn în cap.. 1888

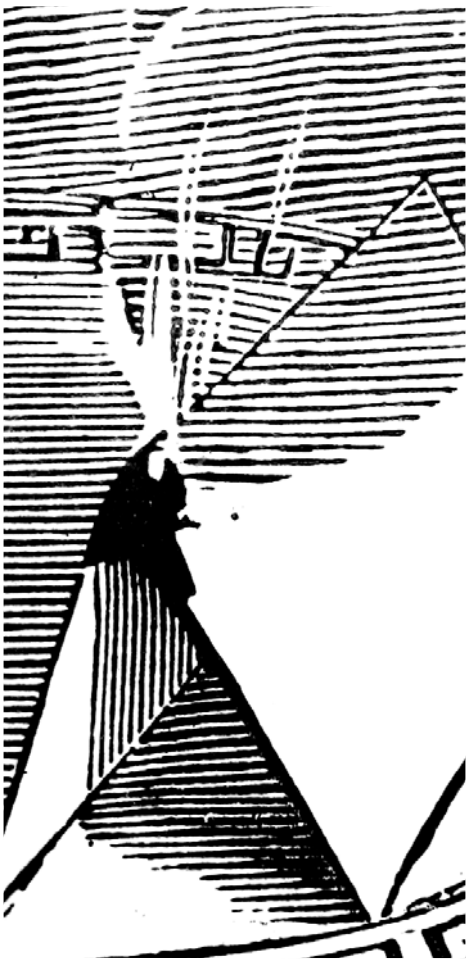


Fig. 5. Graphic Illustrated. Gravură lemn în cap. detaliu. 1888

Fig. 6. Prima foaie volantă. xilogravură datată 1423

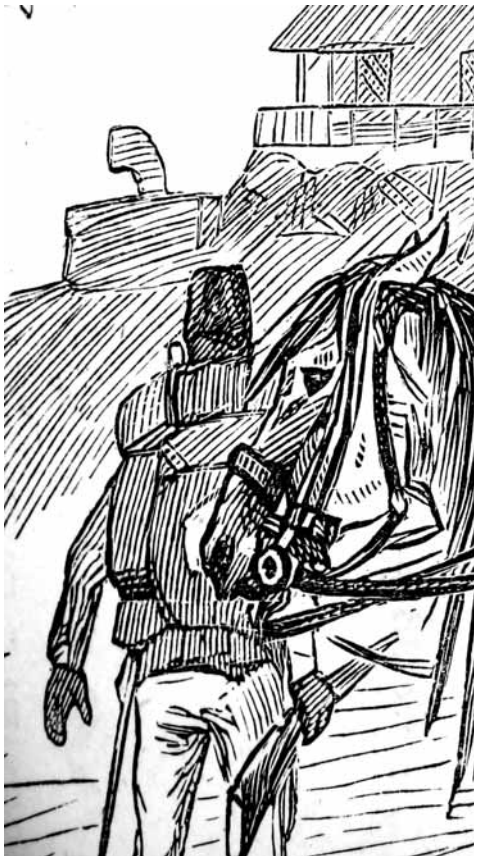


Fig. 7. Graphic Illustrated. Gravură lemn în cap. detaliu. 1888

În timp, semnele liniare au devenit mai fluide şi mai apte de a urmări trasee mai explicite, s-au divizat în semne şi mai fine, liniuțe sau puncte, care au însoțit traseele mari şi au ajutat la identificarea texturală a formei. Se poate remarca cum în timp, acea definire numai prin linie, atât de specifică gravurilor timpurii, se transformă într-o figurare unde manevrarea liniilor şi a punctelor se foloseşte plenar de cuceririle tehnicilor de figurare din desen şi pictură.

Măiestria gravorilor atinsese asemenea culmi, încât practic un desen făcut de un artist pe hârtie cu penița putea fi întocmai excavat sau incizat de meşter pe placa de gravură. Aşa încât se poate spune că figurarea temelor esențiale în gravură a urmat un traseu istoric de la simplitate şi severitate a semnelor fundamentale până la manevrarea lor mai liberă şi mai nuanțată, prin preluarea unor tehnici din desen dar şi prin perfecționarea de neimaginat a sculelor şi materialelor de gravat.

Se mai poate remarca de asemeni cum reperele texturale erau la început mimate prin elemente tipice, semnificante - frunze, bucle de păr, detalii texturale- supradimensionate iar mai apoi, odată cu avantajele tehnice mai evidente, era posibilă chiar o figurare mimetică, ilustrativă

În cazul celei de a doua categorii de analiză, cea legată de cele două tehnici istoric impuse şi tradiționale, putem constata:

- la lemn, semnul fundamental, linia, prin grosimi şi lațimi variate, poate oferi un inventar la început foarte economic (Fig. 6) iar mai apoi o gamă relativ largă de semne mai fluide şi detaliate, capabile în cele din urmă să mimeze, prin țesături fine, un desen în peniță (Fig. 7).

- la metal, atât linia cât şi punctul, oferă încă de la începuturi o gamă mai amplă de semne mai fine şi variate, capabile prin întrețeseri şi suprapuneri să figureze cât se poate de nuanțat.

În cartea sa "Tehnici de figurare în gravură" -ed. Tehnică 2002- Mihai Mănescu decriptează în detaliu tehnicile de figurare prin semnele specifice gravurii.

Interesul cu care unii artişti plastici, fie ei practicieni ai picturii, fie gravori profesionişti, s-au străduit să se manifeste în acest gen, îşi are desigur explicația tocmai în provocarea lansată de rigorile şi limitele acelor tehnici specifice şi aspirația de a se exprima în aceste condiții, prin lucrări cu atât mai credibile, mai expresive.

Însăşi respectarea unor norme impuse de disciplina de breaslă sau dimpotrivă, încălcarea deliberată a acestora înseamnă tot atâtea atitudini artistice, înseamnă chiar urmarea

unui traseu artistic personal.

"În cele din urmă, orgoliul mai mult sau mai puțin declarat al acestei bresle, se bazează tocmai pe ideea că performanțele ei se realizează inconfortabil, pe materiale severe și puțin disciplinate, unde greșelile și corecturile nu sunt tolerate, cu semne simple și mai puțin personale, dat fiind că sunt transpuse și multiplicate." (Mihai Mănescu -"Tehnici tradiționale ale gravurii" Aletheia 2004)

Lucrările remarcabile ale acestui domeniu sunt cu atât mai de admirat cu cât se realizează cu dificultate și se pare că tocmai economia de mijloace obligă la inițiative creatoare și se bucură de frumusețea simplității. Astfel se explică faptul că cea mai evidentă proprietate al semnului plastic ce ține de inventarul gravurii este particularitatea simplă a lui, derivată din tehnica anume aleasă de artist, evidentă chiar și în cazul tirajelor, al seriilor de imagini imprimate după aceeași placă.

Oricât de avansat ar fi un tipar al zilelor noastre, oricât de performant ar încerca să mimeze calitățile de textură ale unui semn desenat de artist, imaginile realizate prin imprimarea mecanică vor rămâne egale între ele, marcate de o răceală a limitelor care țin de tehnologie, de multiplicarea pur tehnică.

Așa cum se va vedea la analiza specificului unor alcătuiri gravate în diferite tehnici, semnul plastic propriu fiecăreia va avea o frumusețe în sine, o materialitate personificată prin vigoare și sinceritate, prin delicatețe și rafinate sublinieri, prin subtile și nenumărate nuanțări. Dialogul între hârtia de imprimat, cu textură și tonalitate atent alease, cu grosime și grad de suplețe adecvată genului de imprimare și suprafața activă a plăcii este unul intim, neintermediat. Gravura va capta cu fidelitate amprenta cea mai concretă a plăcii incizate, va prelua nu numai cele mai fine reliefuri și excavări ale materialului dar și diferențele abia sesizabile între încerneluirile și ștergerile, care sunt întodeauna ușor diferite.

Așa încât, este mult mai potrivit ca, în cazul gravurii, să putem vorbi nu de tiraj al unei imagini indentice ci, mult mai degrabă, de mici serii de imagini, cu personalitate subtil diferențiată.

Fenomenele specifice ale percepției de tip artistic provoacă decizii foarte personale legate de prioritățile în marcarea unui detaliu, asupra alegerii lui sau chiar al observării lui, pentru că un desenator vede sau nu un detaliu, funcție de interesul său artistic.

Instrucția artistică tinde, la acest palier al reeducării percepției, să șlefuiască spiritul de observație al tânărului plastician, să-i ascută sensibilitatea pentru observarea

Fig. 8. Florin Stoiciu. "Zbor". Monotipe cu baza metalografia (suprafața activă pe placa de metal în înălțime)

Fig. 9. Florin Stoiciu. "Zbor". detaliu. Monotipe cu baza metalografia (suprafața activă pe placa de metal în înălțime)

Fig. 10. Francisco de Goya. "Prizonier torturat", proiect pentru aquaforte-aquatinta. după 1808. Baiț. Muzeul de Artă din Boston, S.U.A.

Fig. 11. Francisco de Goya. "Prizonier torturat", din "Dezastrele Războiului" aquaforte-aquatinta. după 1808. Muzeul de Artă din Boston, S.U.A.

specificului modelului. În același timp, chiar la acest nivel, tânărul artist se antrenează să descifreze formele, prin înțelegerea construcției mai mult sau mai puțin vizibile și a modului cum se oferă luminii și se desfășoară în spațiu, să înțeleagă și fenomenele de la nivelul materialității, ale texturilor ce învelesc forma.

Așa încât și cursurile de gravură se aliniază acestei rute de formare. Chiar dacă inventarea și impunerea unor tehnici de gravură au urmat un traseu cronologic, impus de comanda socială, de anumite solicitări și nevoi ale societății, în instruirea organizată, într-o viziune actuală, trebuie să se plece de la experiența vizuală și plastică, pe care a câștigat-o în trepte, tânărul plastician.

Aceasta, pentru că se va ține seama de dificultățile impuse de adecvarea figurării de tip curent, de șevalet, la economia de mijloace, la amploarea sintezei pe care o pretinde gravura. Este firesc deci ca succesiunea predării tehnicilor ei să se petreacă în baza nivelului de instrucție plastică al tânărului.

Nu se pot traduce griuri și semitonuri care definesc expresiv volume, în două-trei semne, în absența unei minime experiențe sau informații în acest sens.

Pentru o mai bună înțelegere, vom simplifica în câteva mari operațiuni procesul curent al figurării prezentate în etape succesive, chiar dacă în realitate, demersul real nu are asemenea limpezimi.

Acestea ar putea fi: ***1. -percepție, 2. - paginație-construcție-compoziție, 3. - desen-valoare-modelare, 4. - expresivizare.*** *(Mihai Mănescu "Tehnici de figurare în gravură")*

Reimpunem insistent adevărul că în realitate aceste preocupări, chiar dacă au o anume logică în această succesiune, în procesul real al figurării se întrepătrund sau se repetă, își inversează ordinea sau sunt eludate.

În ce privește compoziția, mai cu seamă în accepția largă a noțiunii, care înseamnă relaționarea armonică a tuturor elementelor de limbaj plastic, această etapă are de fapt o prezență permanentă, marcând absolut toate etapele, până la nivelul manevrării celor mai elementare semne plastice, linia și punctul.

Faptul că etapele menționate nu respectă succesiunea și se întrepătrund, se pliază la nevoia continuă de raportare la model prin percepere, așa încât nu le putem considera ca închise decât odată cu încheierea lucrării. Acest tip de figurare este specific desenului după natură, după model și este fundamental deosebit de cel practicat în gravură, unde elementele caracteristice ale subiectului real, odată percepute și analizate, vor fi simplificate

și expresivizate într-un PROIECT.

În continuare, gravorul se va raporta la acesta pe parcursul operațiunilor de figurare pe placă, și nu la motivul din realiatea vizibilă.

"...în vreme ce în cazul desenului, al graficii sau picturii, figurarea se raportează la o ofertă vizibilă sau la o alcătuire imaginată, în cazul gravurii, figurarea răspunde față de un proiect plastic și presupune, în mod obligatoriu, transpunerea, adecvarea acestuia la tehnicile specifice." (Mihai Mănescu "Tehnici de figurare în gravură")

Într-adevăr, aceasta este problema cheie în cazul gravurii, figurarea intermediată prin proiectul care face posibilă manevrarea tehnicilor tradiționale.

O problemă suplimentară este și aceea că, pe lângă operațiunile de simplificare a inventarului de semne adecvate transpunerii în gravură, acel proiect trebuie totuși să capteze și să păstreze suficiente informații despre subiectul vizat.

Dacă aceste dificultăți, menționate mai, sus reprezintă specificul etapei percepției, pentru "etapa" următoare, paginație-construcție-compoziție, vom raporta problemele ei la firescul acestor operațiuni în perimetrul artelor de șevalet. Numeroasele ore de studiu în atelier aduc după sine o rutină pozitivă, o rapiditate profesională în luarea deciziilor și nasc un anume firesc al lucrului, o anumită certitudine că mijloacele sunt stăpânite iar etapele urmează rute corecte. Soluțiile compoziționale de punere în pagină și marcarea construcției se găsesc fluent, se pot puncta provizoriu și se acordează din mers.

Toate aceste pozitive deprinderi sunt contrazise în cazul gravurii din motivele menționate mai sus, iar artistul este obligat să-și controloeze mai atent instinctele plastice, dat fiind că tatonările și corecturile sunt doar în mică măsură permise.

Până și în problemele de paginație, gravorul are o viziune mult mai disciplinată, concluziile lui compoziționale fiind rezultatul unor lungi reflecții pentru că o placă de metal, după o atacare, nu mai poate fi recadrată sau tăiată ca o coală de hârtie și în aceași situație s-ar afla și piatra pentru gravat, groasă de 10 cm...

"Etapa" desen-valoare-modelare aduce și ea trădări și frustrări între viziunea normală, de șevalet, și cerințele gravurii.

Desenul, ca tehnică de figurare, înseamnă pentru marea majoritate a plasticienilor, o primă structurare în spațiu a elementelor principale de construcție, delimitarea volumelor

Fig. 12. Deutsche Illustrirte Zeitung. 1892. lemn în cap.

Fig. 13. Deutsche Illustrirte Zeitung. detaliu. 1892. lemn în cap.

Fig. 14. Florin Stoiciu. detaliu. "Omul de lemn". Placa de linoleum. 2006. Colecție particulară. România

Fig. 15. Pablo Picasso. "The blind Minotaur". Aquatinta în maniera mezzotinta. Muzeul de Artă din Philadelphia. S.U.A.

și modelarea lor prin valoare, sugerarea materialității formelor. Toate aceste se realizează prin suprapunerea unor semne plastice fudamentale, în haşuri sau țesături de linii.

Dacă în cazul litografiei, aquatintei, a aquafortei, a mezzotintei, de exemplu, posibilitățile de interpretare a griurilor destul de nuanțate, nu pun mari probleme de execuție şi rezultat, în xilogravură lucrurile stau cu totul altfel.

Aici limitele foarte clare, sub aspectul semnelor primare şi al al gravării impun operațiuni de sinteză către semne cu o geometrie foarte simplă care vor cere manevrări de mare specificitate pentru a putea sugera umbre, penumbre, reflexe, modelaj al suprafețelor ş.a.m.d.

Unul dintre cele mai ferme instincte ale unui desenator este acela de a descrie formele, de a le umbri şi modela prin semne care sunt, concret, haşuri negre pe fond alb. Cu ajutorul liniilor negre el întunecă părți ale volumelor sugerând plasarea în umbră sau deplasarea către fundal iar, prin alburile păstrate pe hârtie, sugerează volumele luminate

Aşa încât negrul modelează umbra şi depresiunile iar albul modelează lumina şi convexitatea volumelor.

Este instructiv de reținut că dacă această viziune nu este contrazisă de tehnicile pointe-seche şi aquaforte, ea este în schimb relativ înfruntată de tehnicile: xilogravură, linoleum (Fig. 14), litografie. La primele două, lăsând la o parte dificultățile concrete ale opoziției unor materiale nespecifice pentru desen, figurarea se realizează totuşi cu linii care vor deveni negre pe fond alb.

La următoarele, se poate vorbi de "tehnica figurării cu alb", o tehnică prea puțin curentă în desenul de şevalet, cu excepția pastelului.

Aşa de pildă, în maniera neagră a litografiei şi în mezzotinta, fiecare gest de anulare sau erodare a unor porțiuni negre, luminează, aduce în față volume, descrie forme prin manevrări de semne albe pe fond negru (Fig. 15).

Iată deci un aspect evident, al confruntării dintre instinctele plastice fundamentale şi specificitatea unor tehnici de figurare atipice. Obligat să se supună acestora, artistul poate avea frustrări, poate resimți o anumită stângăcie.

Pe de altă parte, chiar dacă în cazul primelor tehnici pomenite mai sus, valoarea şi modelarea nu pune probleme pentru că practic ele mizează pe suprapuneri de linii sau de puncte, ca şi în cazul desenului pe hârtie, nu trebuie pierdut din vedere faptul că acele semne care figurează pot fi doar adăugate, niciodată scoase, anulate sau, arareori corectate...

Aşa cum menționam, în nobila artă a gravurii, nu sunt admise greşelile.

IV.2 Materialitatea- filtrată prin grila celor două viziuni fundamentale cea lineară şi cea picturală

În ceea ce priveşte analiza realului, priorităţile de receptare a elementelor componente sunt diferite de la artist la artist, de la om la om.

În stagiul instruirii artistice, într-o viziune tradiţională, ucenicii domeniului sunt instruiţi să "citească" elementele componente ale unei forme reale în etape şi pe paliere distincte de receptare. Ei sunt antrenaţi să vadă mai întâi "forma mare", să-i observe mai apoi reperele fundamentale de structură, să-i înţeleagă şi să facă vizibile liniile constructive, să descifreze prin întâmplările luminii pe volume forma lor geometrică reală, să o facă inteligibilă prin operaţiuni de valoare şi, în cele din urmă să facă expresivă alcătuirea plastică prin operaţiuni de expresivizare.

Fig. 16. Florin Stoiciu. "Nud". aquaforte colorat. 1994. Colecţie particulară. România.

Fig. 17. Florin Stoiciu. "Nud". detaliu. aquaforte colorat. 1994. Colecție particulară. România.

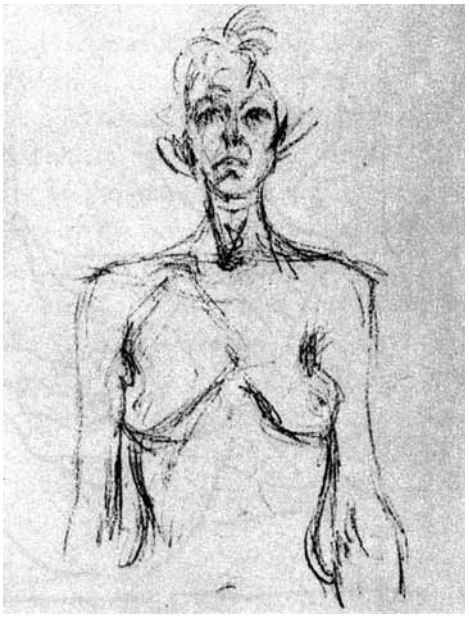


Fig. 18. Alberto Giacometti. 1901-66. detaliu. "Două nuduri". Litografie. Muzeul Brooklyn, New York. S.U.A.

Chiar dacă această suită de abordare este general atent urmată, mai ales în perioada instruirii artistice plastice academice, în realitate, în practica curentă a realizărilor plastice, atât ordinea operațiunilor dar mai ales prioritățile de receptare a elementelor realului sunt adeseori încălcate. Așa de exemplu, un element de subliniere a expresiei sau de vibrația poetică a unui detaliu poate fi receptat, notat și desenat cu mult înainte de a limpezi reperele constructive ale întregului (Fig. 17). Asimetria unui detaliu al unui portret poate fi notat cu insistență mai înainte ca ovalul capului să fie așezat în pagină, mai înainte ca ansamblul să aibe o prezență schițată, în conformitate cu o rută academică firească. Urmare a experiențelor sale, Stephen Palmer declară la acest subiect: "Părțile au același statut cu întregul". Și într-adevăr raportările părților cu întregul, înălțimile segmentelor față de lățimi, adunarea sau rarefierea detaliilor pe aceași suprafață reprezintă percepții instantanee și decizii cu totul personale ale artistului. Analizele și comparațiile au loc la un nivel subiectiv și parțial dar care reprezintă pentru creator adevăruri inatacabile...

Pe de altă parte, condiția concretă a obiectului-dimensiuni, raporturi, structură, construcție, materialitate - are tot atâtea aspecte câți observatori.

Astfel, este foarte ușor de marcat diferența fundamentală de abordare a unei clădiri în cazul lui Canaletto sau în cazul unui impresionist, să spunem. În primul caz, toate elementele fațadei sunt surprinse cu o acuitate vizuală și de înțelegere a rosturilor constructive mai aproape de competențele unui arhitect. Proeminențele clădirii au expresii plastice care nu trădează structurile reale și, în egală măsură, toate detaliile se supun interesului constructiv. Pentru un impresionist însă, toate acele elemente arhitectonice nu mai au importanță, reliefurile lor devin tot atâtea pretexte pentru a nota o impresie poetică generală, modul în care ansamblul se pierde în atmosfera colorată. Nu mai este o clădire ci o alcătuire plurimorfă pulsând, vibrând în aer ca urmare a aventurilor luminii la ceasuri diferite ale zilei.

Vizibilul este măsurat și apreciat cu mijloace biologice similare dar cu repere funcționale de o subtilă varietate.

În mod evident însă, structurile deosebite ale artiștilor receptori, situați între tipurile liniar și pictural, pun în funcțiune mecanisme diferite în perceperea realului.

Se acordă importanță distinctă detaliilor, se schimbă prioritățile ș.a.m.d.

În consecință, putem puncta:

-pentru tipul liniar:

identificăm o insistentă atenție pentru contur. pentru liniile care închid și delimitează volumul în spațiu, care definesc forma, pentru părți care construiesc întreguri, pentru valorile care desvăluie și explicitează volumele prin modelare, pentru materialitatea structurilor și concretețea lor, pentru înțelegerea construcției unice și ferme (Fig. 18).

-pentru tipul pictural:

putem remarca sensibilitatea pentru vibrația culorilor care traduc formele și poziția lor în spațiu, pentru pasajele care deschid formele și le fluidizează în alcătuiri plurimorfe, pentru forme ce și-au pierdut indentitatea constructivă personală (Fig. 19) și care acceptă să se topească în alcătuiri complexe, seducătoare victime ale unei citiri poetice a realului. (pentru Cezanne "atunci când culoarea ajunge la întreaga bogăție, plenitudinea desenului e rezolvată")

Va fi instructiv deci de pus în lumină modul diferit în care cele două structuri fundamentale vor determina operațiunile de percepere (și de figurare) să urmărească rute distincte de alegere a reperelor oferite de vizibil pentru a sesiza obiectiv realul și de-al figura.

În esență, se va reliefa faptul că, indiferent cu ce opțiuni distincte față de reperele reale va opera fiecare observator artist, rostul final al oricăruia va rămâne același: indentificarea formei reale.

În acest proces de identificare, chiar dacă, în principal teoretic, traseele observației sunt marcate de structurile fundamentale, mentală sau senzorială, țelul urmărit nu va fi trădat. Vom încerca să risipim prejudecata că există structuri favorizate pentru a percepe obiectiv realul, cu rost de reprezentare plastică, așa precum ar putea fi vorba de altele proprii unei figurări poetice, proprii artei.

Cu ajutorul unor exemple foarte cunoscute din istoria gravurii vom încerca să reliefăm cel puțin două rute de analiză.

Pe de o parte vom identifica neândoielnice atribute ale unor anumite tehnici tradiționale de a servi predilect și plenar o anumită viziune fundamentală. Ba chiar se vor putea descifra în performanțele tehnice ale unora, în anumite etape istorice, tendințe de înbunătățire determinate mai ales de comandamentele servirii acelei anumite viziuni.

Pe de altă parte însă, vom evidenția cum tocmai aceste limite sau performanțe, specializate strict în vederea unui anumit rost, au putut fi adeseori contrazise, deturnate pentru a servi țeluri diferite.

O pregnantă patronare a artelor plastice de viziunea liniară în perioada renașterii timpurii și târzii avea să-și pună

Fig. 19. Edouard Manet. (fragment). 1832-83.Ilustrație pentru E.A. Poe, "The Raven". 1875. Litografie. Biblioteca Publică din New York. S.U.A.

Fig. 20. Mainz. Xilogravură de la 1518

Fig. 21. Jost Amman. Portretul lui Hans Sachs. 1576. Gravură în dăltiță. Biblioteca Publică din New York. S.U.A.

Fig. 22. Rembrandt. "Isus cu bolnavii". detaliu. Aquaforte-Pointe seche. Galeria Națională de Artă din Washington, D.C.

Fig. 23. Max Beckmann. Dostoevski. 1921. pointe-seche. Galeria Națională de Artă din Washington, D.C.

Fig. 24. Wilhelm Leibl. "Țărancă". 1874. Aquaforte. Muzeul Brooklyn, New York. S.U.A.

logic amprenta şi pe gravura perioadei.

Aşa se face că gravura în lemn, prima tehnică importantă a domeniului îşi va şlefui şi perfecționa posibilitățile, către culmi ale figurării, în această perioadă, sub semnul servirii viziunii liniare.

Tentativele meşterilor şi artiştilor între secolele al XIV-lea şi al XVII- lea, s-au concentrat asupra acurateței liniei şi posibilităților sale de a defini forma chiar dacă, în cazul altor tehnici sau în cadrul celei a lemnului ceva mai târziu, nu neapărat numai calitățile liniei, ca semn plastic fundamental, aveau să servească interesele liniarității (Fig. 20).

Vom lua spre analiză un detaliu din gravura în dăltiță făcută de Jost Amman. După cum observăm performanțele de exactitate a definirii formelor, de limpezire a limitelor spațiale ale detaliilor, de sugerare a texturilor diferite printr-un inventar atent şi precis de semne incizate, sunt exact cele mai proeminente caracteristici ale gravurii în dăltiță (Fig 21).

În cazul lui Rembrandt (Fig 22) însă, detaliile din gravura în metal, "Isus cu bolnavii" demonstrează neândoielnic că tirania picturalității operează şi în opera grafică a artistului. Volumele şi detaliile lor, scăldate în acea lumină misterioasă care crează atmosfera tuturor tablourilor sale, cu proeminențe ale căror contururi au fost erodate de lumină sau cu adâncimi care au topit alte limite de forme într-o ceață întunecată, pot figura cald şi convingător repere de morfologie umană sau orice alt material- stofă, piele, metal sau piatră.

Nu e de mirare că tocmai datorită griurilor uşoare şi incerte pe care le produce în chip firesc pointe-seche-ul (Fig. 23), mai ales prin operațiunile delicate din momentul ştergerii, această tehnică a fost intens folosită de artiştii gravori în perioada impresionistă şi mai apoi. Dezideratele viziunii picturale au putut fi plenar servite tocmai datorită posibilităților de aproximare, de pierdere poetică a contururilor şi volumelor.

Fig. 25. Henri Matisse. detaliu. 1869-1954. Le Boa Blanc. Litografie. Muzeul de Artă Fogg, Universitatea Harvard, Cambridge, Mass. S.U.A.

În aceaşi ordine de idei, printr-o exploatare pe două rute distincte de interes, aqua-forte, cu avantajele evidente ale unei linii uşor de stăpânit şi cu mişcări ale mâinii prea puțin afectate de rezistența materialului, a putut face servicii fidele ambelor viziuni.

Rezistența mică a verniului la zgâriere, dând posibilități aproape totale acului, a permis artistului, supus oricărei viziuni fundamentale, să-şi îndeplinească rosturile figurării în conformitate cu oricare dintre aceste orientări estetice. În consecință, aportul aquei-forte în susținerea viziunii picturale dar şi cel al asigurării reperelor de liniaritate în gravura unor epoci este uşor de indentificat (Fig. 24).

În egală măsură, ni se pare firesc de subliniat faptul că, în aria de folosire a litografiei, poate că tocmai datorită perioadei descoperirii şi extinderii acestei tehnici, se pot găsi cele mai evidente exemple de susținere a ambelor viziuni (Fig 25).

Ținând însă seama, mai ales de lejeritatea abordării, este uşor de înțeles cum pictorul sau desenatorul, definitiv înregimentat în zona de influență estetică a vreunei viziuni fundamentale, se va servi de întreg instrumentarul său şi de tehnicile preferate de figurare, către interesele, marcate diferit, ale demersului său. Ceea ce ar fi realizat creionul, cărbunele, pensula sau penița pe hârtia proiectelor sale, definind formele reale sau, dimpotrivă, deformându-le într-o aură poetică, o realizează aceleaşi instrumente şi semne pe piatra litografică, atât de asemănătoare prin şlefuiri diferite, cu suportul tradițional- hârtia (Fig 26).

Fig. 26. Kathe Kollwitz. Auto-portret. fragment.1934. Litografie. Muzeul de Artă din Boston, S.U.A.

Fig. 27. Antoine Watteau. 1684-1721. Panou decorativ. Toamna. Desen în sepia.Muzeul Ermitaj

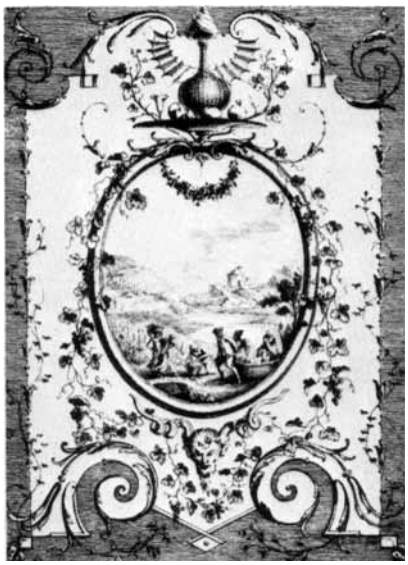


Fig. 28. Huquier. Autum. Gravură în dăltiță după o pictură decorativă de Watteau. Muzeul Ermitaj

IV.3. Perfecționarea tehnicilor de figurare ale gravurii, în perspectivă istorică

Din punct de vedere al materialității impuse de aria aplicativității va fi instructiv de pus in lumină modul diferit în care cele două structuri, percepție-figurare vor determina operațiunile de percepere (și de figurare) să urmărească rute distincte de alegere a reperelor oferite de vizibil pentru a sesiza obiectiv realul și de-al figura.

În cazul percpției artistice, aceste două etape sunt mereu complementare, nu neapărat succesive ci adesea concomitente.

Tipurile de teme pe care și le propune percepția-figurarea sunt deci cele amintite: delimitarea, traducerea volumelor, materialitatea.

În esență, se va reliefa faptul că, indiferent cu ce opțiuni distincte față de reperele reale va opera fiecare observator artist, rostul final al oricăruia va rămâne același: indentificarea formei reale.

Proiectele pentru plăcile ce urmau a fi incizate sau gravate erau în consecință realizate cu semne care trebuiau atent respectate, ocolite prin priceperea și disciplina meșterilor gravori.

Elementele de limbaj fundamentale - linia şi punctul - erau subordonate țelurilor de bază ale figurării, acelea de a defini, de a limpezi în spațiu expresivitatea formelor. În fiecare tehnică tradițională aveau să se ivească tipuri de semne și formule specifice pentru rezolvarea acestor deziderate și în egală măsură, sculele de incizat și gravat aveau să capete performanțe orientate către aceste rosturi.

Problema evocării și traducerii formelor prin tehnicile de figurare specifice genului

Plecând de la această provocare și de la răspunsurile oferite de breaslă pentru rezolvarea ei, se pot indentifica două rute de interes, două tipuri de intervenție asupra semnelor.

1.-cea care simplifică semnele dar lăsându-le acestora în continuare rolul de a desena.

Operațiunile de organizare a semnelor plastice aparținând acestei rute ar putea fi patronate de o "geometrie a definirii".

2.-cea care descompune griurile în semne simplificate care

se vor organiza în intenția de a sugera forma.

Aici, operațiunile asupra semnelor ar putea fi controlate de o "geometrie a impresiei".

("Tehnici de figurare în gravură" Mihai Mănescu -Ed. Tehnică -București -2002)

Principala preocupare a gravorilor a fost deci folosirea unor tehnici de figurare care, în limitele enunțate mai sus, să poată asigura alcătuiri credibile.

Acele enunțuri plastice au nevoie de un limbaj adecvat.

În consecință, semnele de bază ale acestuia trebuie să fie: simple, clare, manevrabile si reproductibile.

Aceste patru atribute nu sunt numai interactive dar mai intră şi în strânsă determinare cu unele sau altele din constrângerile enunțate mai sus, dar întodeuna şi cu caracteristicile materialului.

Simplificând datele problemei, în intenția de a nu dilua analiza studiului, s-au luat în calcul următoarele:

- ***rostul lucrării,***
- ***atributele semnelor fundamentale şi***
- ***materialul implicat în procesul realizării gravurii.***

Tipurile de probleme derivate din adecvarea limbajului la dezideratele domeniului s-au pus de la primele manifestări şi tot atunci au început să apară şi soluțiile.

Temele volumului, a determinării în spațiu, a materialității, a indentității sunt cele prioritare. Încă din cele mai vechi gravuri ale renaşterii putem prelua câteva modele de depăşire a temei.

Linia reprezintă elementul cheie.

Cu ea se descriu formele la cea mai simplă expresie a indentității lor, se delimitează în spațiu prin contur mai ferm iar diferența de adâncime se realizează nu prin subțirimea liniilor, ca o corespondență cu viziunea picturală, ci prin alte mijloace, ținând mai degrabă de tehnica sugerată de principiul siluetării.

Deci problema delimitării în spațiu se rezolvă prin suprapuneri parțiale ale subiectelor, prin conflict de trasee liniare la marginea formei şi în nici un caz prin trucuri de perspectivă aeriană ce ar putea să fie aduse din experiența pictorilor.

Materialitatea formelor se rezolvă prin prezența pe suprafața subiectelor a unor semne simple, decorativ-specifice ale acestuia. Acestea, un soi de trasee semnificante pentru materiale deosebite, pot fi: linii sinuoase pentru apă, semne

Fig. 29. Anonim German. Caricatura lui Martin Luther. 1500. Xilogravura lemn în fibră

Fig. 30. Anonim German. Ilustrație la "Das Buch der Weisheit der alten Weisen". Versiunea Germană a fabulelor indiene Bitpai. Ulm. 1483. xxilogravură lemn în fibră

Fig. 30. Hans Springinklee. "Maximilian Presented by His Patron Saints to the Almighty". Publicată în anul 1526. Xilogravură lemn în fibră. Muzeul de Artă din Boston. S.U.A.

Fig. 31. Hans Springinklee. detaliu "Maximilian Presented by His Patron Saints to the Almighty". Publicată în anul 1526. Xilogravură lemn în fibră. Muzeul de Artă din Boston. S.U.A.

mici repetate ritmic pentru teren, o buclă simplă pentru păr, simbolul unei frunze repetat pe toată suprafața coroanei unui copac etc.

Pentru încercările de figurare a volumelor, în această perioadă de început a gravurii, se apelează pentru început la un ritm de linii paralele, drepte sau uşor curbe, de grosime egală, care delimitează forma către zona de umbră.

Cel puțin raportat la performanțele uimitoare ale gravurilor din secolele XVII-XVIII, marcate de o virtuozitate care atinge uneori riscul unei perfecțiuni reci, acele prime gravuri sunt stângace dar marcate de o expresivă sinceritate.

Promovarea unor perfecționări în tehnicile de reprezentare aveau să se întâmple prin transferuri de rutină artistică, prin preluarea din bagajul de îndemânări profesionale ale pictorului sau desenatorilor consacrați.

Marea temă a gravurii însă presupunea alegerea acelor semne simple care să poată fi manevrabile pe volume din mai multe familii, care să poată fi îndesite sau rarefiate fără a-ți pierde însă indentitatea de semn primar după incizare.

Tocmai această acuratețe a semnului garanta pe de o parte încerneluiri fără înecări şi, mai cu seamă, asigura imprimări repetate şi egale între ele.

Venind din sfera de profesionalism a desenului şi picturii, artiştii renaşterii au adus către gravură date ale experienței lor din manevrarea tehnicilor de figurare.

Astfel, linia ca element fundamental de limbaj, contura, delimita şi prin valoare, ajuta citirea volumelor. Chiar în situația în care, prin haşuri, construia griurile valorării, linia tindea să sugereze, prin curburile sale, creşterea volumului în spațiu.

Într-adevăr, în gri marcând o umbră, construit din elemente liniare ce urmăresc rotunjimea formei, contribuie la definirea acesteia.

În gravura renaşterii se configurează în acest fel o nouă tehnică de figurare ce se folosea de linie ca element al definirii formelor, nu numai ca un mijloc de delimitare în spațiu.

Era deci o modalitate de a oferi maximum de informații despre acea formă cu un minimum de mijloace.

Elementul cheie al acestei posibilități este următorul: semnele geometrice liniare, drepte sau curbe, care traduceau griurile umbrelor, nu-şi părăseau subiectul ci urmăreau relieful acelor volume, se plimbau pe curburile acestora, mângâiau suprafața lor.

O modalitate sistematică de a pune în lumină

performanțele specifice ale semnelor aparținând domeniului, semne perfecționate ca inventar și expresie de-a-lungul istoriei gravurii, ar trebui să plece de la modul în care rezolvă cele trei importante teme ale figurării: ***delimitarea, traducerea volumelor și materialitatea.***

Toate aceste mari teme ale figurării le vom regăsi în momentul lor de maximă ascensiune, în gravurile de secol XIX, unde nevoia de reprezentare a materialității este evidentă prin natura rolului lor social, de informare, în lipsa clișografiei. Practic este un fel de a realiza o fotografie, un instantaneu cu mijloacele specifice gravurii.

Sub aspectul redării materialității, performanțele gravurii sunt în această perioadă, de neegalat.

Acesta este momentul în care servituțile cerute de rolul de multiplicare, de tipar, apar în mod plenar. Cu toate aceste deziderate putem remarca faptul că imaginea gravată substituită imaginii fotografice are totuși o căldură proprie operei plastice.

Chiar dacă s-a evidențiat de-a lungul secolelor, că gravura a fost un fel de cenușăreasă a artelor majore precum pictura sau sculptura, din momentul apariției clișeografiei, ea se desprinde de aceea condiție, reușind să se impună ca gen artistic în sine.

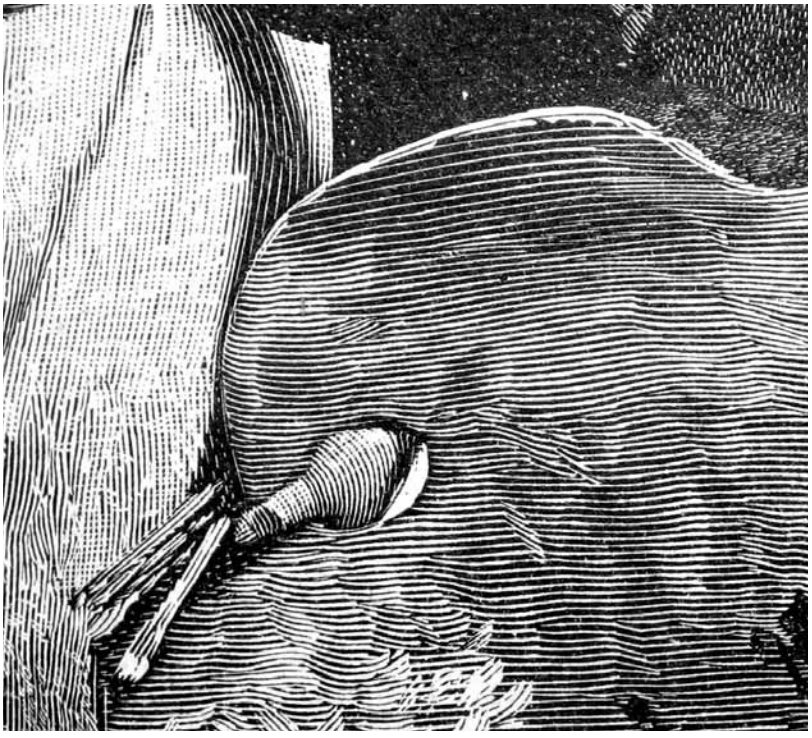


Fig. 35. Deutsche Illustrirte Zeitung. detaliu. Xilogravura lemn în cap. 1889

Fig. 32. Deutsche Illustrirte Zeitung. Xilogravura lemn în cap. 1889

Fig. 33. Deutsche Illustrirte Zeitung. detaliu. Xilogravura lemn în cap. 1889

Fig. 34. Deutsche Illustrirte Zeitung. Xilogravura lemn în cap. 1889

Fig. 36. Imaginile anatomice ale lui Vesalius. Xilogravură lemn în fibră. Pagina de început

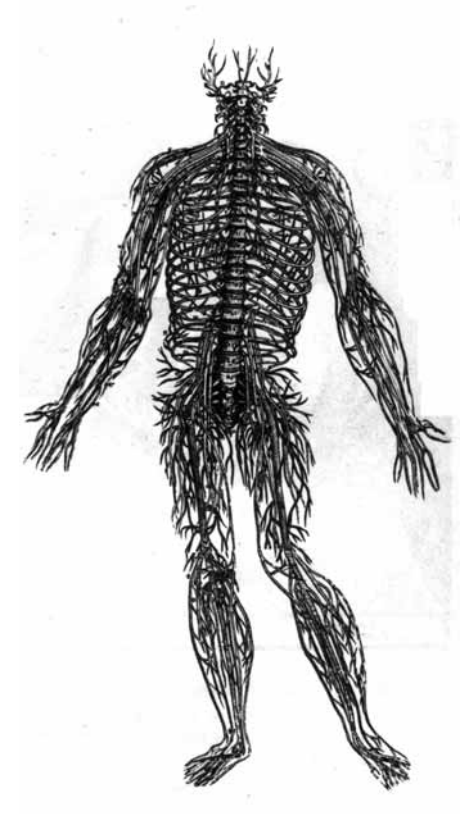


Fig. 37. Atelierul lui Titian (gravarea de Jan Stefan van Kalkar). "Illustration of nerves, from Vesalius, De humani corporis fabrica, 1543. Xilogravura lemn în fibră

IV . 4. Materialitatea în gravură și temele aplicativității

În cazul materialității, servind interesele aplicativității putem indentifica două rute de interes:

1. credibilitatea, acuratețea documentară a motivului reprezentat: planșe științifice de tipul planșelor anatomice, geografice, botanice, etc.

Toate aceste planșe nu fac alceva decât să țină locul apariției de mai târziu a fotografiei document -odata cu folosirea clișeografiei-.

Aceste imagini având un rol științific, modalitatea în care gravorul va trata materialitatea diverselor elemente se va schimba în funcție de subiect.

Aparent, întregul evantai de imagini enumerate se caracterizează printr-o structură de linii mai rigidă, sobră, care dorește să ne prezinte elemente clare, distincte, cu o infinitate de elemente de detaliu. Cu toate acestea, o apropiere de fiecare planșă în parte, ne va face să descoperim o gamă largă de deosebiri în cadrul acestor asemănări.

O incursiune în imaginile anatomice ale lui Vesalius, ne va face să descoperim din momentul în care reușim să trecem de prima impresie a rigidității imaginii științific anatomice, o varitate de semne grafice care figurează diferite tipuri de materialități, ilustrând elemente de natură materială, de drapaj vestimentar sau de structuri arhitectonice, toate acestea aflându-se în jurul elementului compozițional principal.

În planșa de început a tratatului de anatomie (Fig. 36) putem observa că structurile de linie sunt foarte bine reprezentate în vederea recognoscibilității personajelor umane în raport cu spațiul arhitectonic. Forma umană este reprezentată printr-o structură de haşură dezordonată pentru a se putea detaşa de fundalul-decor, care se dorește impunător şi este realizat în mod special prin haşuri verticale şi orizontale, extrem de rigide pentru a reda structura materială a pietrei a marmorei. Continuând incursiunea noastră în analiza acestei imagini, observăm diferențele de tratare a materialității chiar în interiorul elementelor umane, astfel în centrul de interes al compoziției se afla un corp uman eviscerat, tratat prin haşuri curbe care urmăresc forma. Multitudinea de personaje umane care înconjoară acest punct de interes, creează un fundal zgomotos realizat atît prin mişcările personajelor cît

şi prin bogatele elemente de drapaj vestimentar, acestea din urmă fiind un bun pretext pentru gravor în a folosi liniile, aparent dezordonate, în raport cu liniile drepte ale spațiului arhitectonic.

În planşele următoare (Fig. 37, 38, 39, 40) observăm că bogăția de semne grafice dispare şi este redusă doar la reprezentarea materiala a formei umane într-un peisaj oarecare. Imaginile care redau atât corpul uman ecorşat, scheletul si rețeaua sangvină, sunt redate printr-o rețea de haşuri care urmăresc volumele. Chiar şi în cadrul lor putem găsi deosebiri de tratare. Astfel, în funcție de subiect, întâlnim o mare varietate de haşuri. În cazul corpului ecorşat, în reprezentarea scheletului uman zona haşurării se micşorează iar materialitatea este redată şi cu ajutorul liniilor de diferite dimensiuni, ajungându-se în cele din urmă la rețeaua sangvină pentru care gravorul foloseşte cu precădere un arabesc de linii simple. Peisajul este prezent fără a fi un element important din punct compozițional, neavând nici rol ştiințific în cadrul planşei. Astfel, deşi este doar schițat,

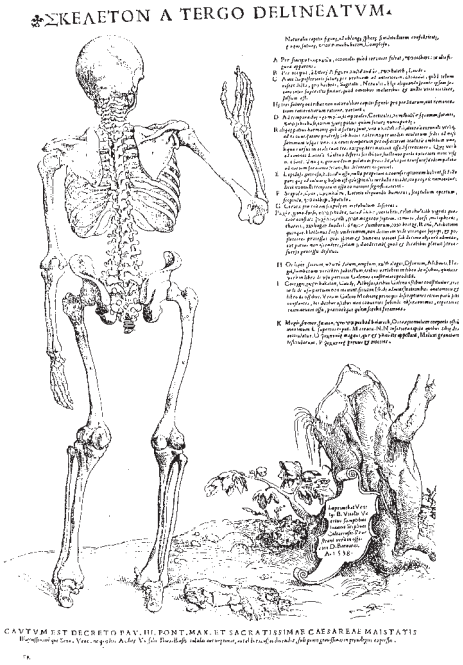


Fig. 38. Imaginile anatomice ale lui Vesalius. Xilogravură lemn în fibră.

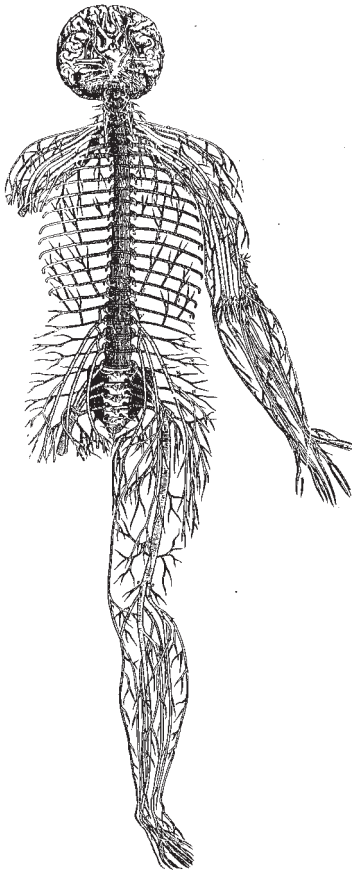


Fig. 40. Imaginile anatomice ale lui Vesalius. Xilogravură lemn în fibră.

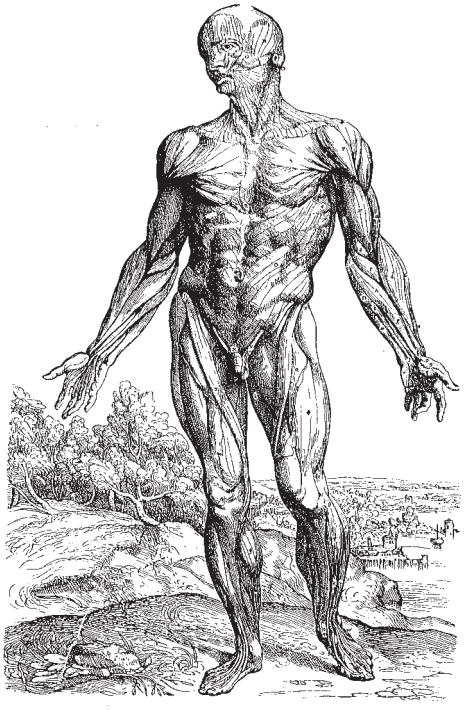


Fig. 39. Imaginile anatomice ale lui Vesalius. Xilogravură lemn în fibră.

Fig. 40. The Graphic. 1889. Xilogravură lemn în cap

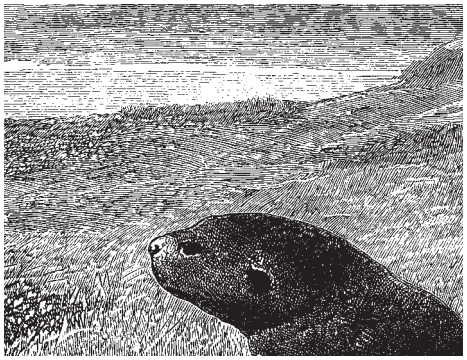


Fig. 41. The Graphic. detaliu. 1889. Xilogravură lemn în cap

observăm o anumită libertate în redarea lui, aspect care ajută la crearea unui ansamblu potrivit pentru evidențierea elementului anatomic.

Virtuozitatea gravorului este cu atât mai impresionantă cu cât studiem procedeul tehnic în care acesta a realizat planşele. Aşa cum cum am mai prezentat, tehnica de gravare în xilogravură (lemn în fibră) necesită un volum de muncă şi o măiestrie deosebită, deoarece desenul este rezultatul unor excavări în material, linia fiind suprafața activă de imprimare.

În secolul al XIX-lea gravorul alături de artist işi păstrează rolul de reporter documentarist, dar tehnicile noi apărute îl vor ajuta să aibă mai multă libertate în figurarea imaginii, folosind o suita aproape infinită de materialități. Suntem tot în domeniul xilogravurii, dar de data aceasta folosirea tehnicii lemn în cap a ajutat artistul în crearea unor imaginii mult mai plastice deoarece de această dată acesta se poate efetiv juca cu haşuri şi linii care pot urma trasee numeroase şi variate.

În acest moment artistul gravor îşi poate propune fără frică şi teme geografice care redau ample peisaje, cu materialități şi structuri specifice naturii, deoarece stăpânește toate datele tehnice pentru a le putea realiza.

În fig. 40, 41 care reprezintă o descriere a unui peisaj cu lei de mare din "The Graphic" putem observa că varietatea de semne grafice au capătat prin repetiție un larg evantai de semnificări materiale, astfel iarba are un cod material aparte față de blana leului de mare sau a cerului. Acesta este momentul în care steoretipia semnelor grafice dezvoltă în atelierele de gravură artisti sau meseriaşi gravori specializați în redarea unor anumite materialități înconjurătoare. Din această cauză, de cele mai multe ori o să întîlnim două semnături pe ilustrația gravată, una fiind a artistului desenator şi una a artistului gravor.

De cele mai multe ori, artistul documentarist schița

Fig. 42. The Graphic. detaliu. 1889. Xilogravură lemn în cap

superficial zonele de materialitate, sarcina de execuție a acelora, până la confuzia cu motivul real, revenind artiştilor gravori.

Putem vedea că în această perioadă de maxim apogeu în redarea materialității, artiştii gravori reuşesc să redea până şi materialitatea tehnicii desenului artistului documentarist (Fig.42).

Această formă de reprezentare a motivelor concrete din realitate, prin tuşă, laviu, cărbune, creion, fireşască şi specifică graficii de şevalet, apare, din punct de vedere al normalității semnelor proprii pentru genul de gravură în lemn, atipică.

2. prezentarea aspectelor de seducție materială acoperind fie interese publicitar comerciale (ilustrații şi afişe comerciale) montaje de gravuri în presă, montaje de ilustrație gravată în foi volante, fie interese ale graficii editoriale, ilustrații argumentând producții beletristice sau specifice.

În toate cazurile sugerarea cât mai convingător ale atributelor materiale ale obiectelor şi subiectelor reproduse rămâne un interes major al figurării prin gravură.

Pentru susținerea acestor afirmații este suficient să privim o pagină din "The Graphic" (Fig. 43) care cuprinde şi paginii de reclamă vestimentară.

Putem observa cu câtă uşurință, cu un limbaj de semne reduse, a putut artistul gravor să redea diferite tipuri de materialități. Pornind de la silueta umană, care de această dată are rol decorativ, forma fiind reprezentată prin linii cursive egale, menite parcă să nu deranjeze bogăția de semne care construiesc descrieriile materiale ale diferitelor tipuri de țesături vestimentare. Se poate indentifica cu uşurință, mătasea, catifeaua, satinul, sau broderiile exterioare.

Datorită rolului de informare cât mai exactă a materialelor prezente în veşmânt, gravorul ajunge pînă la detalii de structură a țesăturii. La fel ca în cazul planşelor anatomice, regăsim decorul, de această dată, interior având acelaşi rol prin semne superficiale, de a pune în valoare încă odată acest tip de formă generatoare de spectacol, care este moda secolului respectiv.

Gravura, ca de multe ori în decursul istoriei, în acest gen de reprezentare, are rolul, prin tehnicile folosite, să onoreze anumite servituți dictate de comandamentele epocii.

Şi, de această dată ea suplineşte tiparul. Odată cu apariția clişiografiei, gravura se eliberează de această sarcina şi îşi continuă ascensiunea către un gen de sine stătător.

În continuare vom analiza câteva imagini din secolul al

Fig. 43. The Graphic. detaliu. 1889. Xilogravură lemn în cap

Fig. 43. The Graphic. detaliu. 1889. Xilogravură lemn în cap

XIX-lea, realizate în tehnica xilogravurii (lemn în cap).

Este de remarcat că, în aceste imaginii de factură pur publicitară (Fig. 43) semnele grafice, linia şi punctul, rezolvă magistral nevoia de informație cât mai exactă a produselor, spre a fi cât mai aproape de materialitatea produsului real. Se poate vedea cu uşurință cum artistul gravor, prin mijloace sintetice reuşeşte să convingă privitorul că acel obiect este din metal şi nu din lemn. În cazul formelor de metal, liniile care se întrepătrund au o anumită rigiditate, apropiată de materialul figurat. Se poate observa că în general materialele care sunt amorfe, statice, fără viață, folosesc țesături de linii rigide, orizontale şi verticale, mai dese sau mai puțin dese, care nu fac altceva decât să delimiteze forma vizualizată prin umbră sau lumină, lucios sau mat, rugos sau lis etc (Fig. 44). Toate aceste materialități enumerate mai sus sunt realizate printr-o atentă suprapunere de linii, care în finalul lucrării, ilustrației, vor evoca cât se poate de concludent texturile din care sunt constituite. În cazul formelor umane sau aparținând celei a animalelor, liniile devin mult mai calde având traiectorii curbe uşor dezordonate, parcă amplificând viața care palpită.

În încheiere, putem afirma că toate aceste modalități specifice redării materialității, au fost benefice mai târziu artiştilor creatori care s-au regăsit într-un amplu inventar de semne, de tip de limbaj grafic, uşurând definirea stilului plastic al fiecăruia.

Fig. 44. The Graphic. detaliu. 1889. Xilogravură lemn în cap

Cap.V.

Elemente de seducție vizuală, sub aspectul materialității, în gravură (hârtia imprimată, cerneala etc.)

Cap.V. Elemente de seducție vizuală, sub aspectul materialității, în gravură (hârtia imprimată, cerneala etc.)

1.INTRODUCERE

"*Stampa posedă în sine un caracter enigmatic ce provine din puterea sa de abstracție. Ea nu se ia la întrecere cu viața. Ea o transpune intr-un registru cu două note ale căror acorduri sunt mai importante decât vastele resurse ale gamei cromatice. Forță concentrată, ea acționează în adâncime. Deoarece nu spune totul, ne porunceşte să completăm şi să combinăm laconicele sale confidențe, fără a ne îngădui, asemenea muzicii, să rătăcim departe de ele. Ea conferă un element de durată şi de stabilitate reveriilor fugare, fanteziilor de capriciu. Permanent contrast între noapte şi zi, întregul ascendent asupra noastră avându-şi rădăcinile în însuşi acest contrast, ea dă umbrei o transparență aproape sonoră, luminii o strălucire mai stranie decât lumina terestră. Chiar atunci când se limitează la puritatea liniei, aceasta capătă de la materia inflexibilă în care este înscrisă o calitate corozivă. Chiar atunci când este o pată, ea radiază cu imobilitate captivantă. Trecutul său o alătură ştiinței orfevrului,operațiilor din laboratoare." (Henri Focillon- Maeştrii Stampei- ed. Meridiane Bucureşti 1972)*

Fig. 1. Câteva mostre de stampe

Fig. 2. Cerneala de gravură

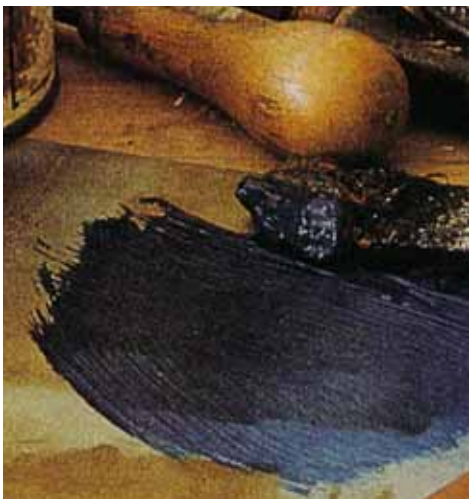


Fig. 3. Cerneală de gravură-pasta

Pe lângă tema materialității, ca problemă a figurării, ca de pildă modalitățile plastice de figurare convingătoare a carnației, a apei, a ierbii sau a vegetației, a drapajului sau a elementelor de mobilier, se pune tema mereu conexă a materialității în sine a gravurii, această din urmă seducție, sub aspect material, exercitată de gravură este realizată prin calitatea hârtiei, a reliefurilor plăcii incizate şi a cernelii tipografice. Această din urmă temă reprezintă conținutul lucrării de față.

Una din cele mai specifice trăsături ale gravurii este aceea că proiectul la care se va raporta imaginea finală necesită o transpunere în materialul gravat.

La acest nivel, al transcrierii şi respectării proiectului, se nasc atitudini diferite, se iau decizii distincte, de la gravor la gravor.

În mod evident tipul de atitudine a fost puternic marcat de comandamentele epocii, de rosturile gravurii în context, există însă excepții care netezesc în spre zilele noastre configurarea unor atitudini foarte personale, marcate de

Fig. 4. Mihail Mănescu, detaliu placa de lemn

Fig. 4. Florin Stoiciu, detaliu placa de metal

Fig. 5. Placa de lito (calcar de Bavaria)

structura profesionistului dar și de crezul lui artistic.

Simplificând ar repune în atenție tema respectului servil al proiectului sau, la cealaltă extrem, un anumit dialog cu materialul, cu posibilitățile dar și cu limitele sale. În loc de a pretinde rezultate nepotrivite unui anumit tip de material, artistul se apleacă spre specificul naturii acestuia, respectându-i limitele și izbutind să se folosească de ele în mod avizat. El va întoarce în consecință acele limite în interesul său. Fără acel dialog menționat, proiectul inițial nu s-ar putea transforma cu ușurință într-o lucrare artistică autentică.

De foarte multe ori, în ziua de azi putem vedea lucrari semnate de artiși importanți, într-o tehnică de gravură care nu corespunde tehnicii prezentate. Cu foarte mare ușurință un print computerizat poate deveni pe rând, serigrafie, litografie, xilogravură, aquaforte etc.

Acest tip de falsă tehnică a gravurii poate fi depistată numai după o cunoaștere temeinică a materialelor specifice folosite și mai ales a tipurilor de materialități specifice fiecărei tehnici în parte. Astfel, daca o să vedem o imagine imprimată pe un carton rigid și dur, semnată ca aquaforte, să ne punem imediat întrebarea cum a reușit cartonul să preia cerneala de gravură din toate cavitățile.

Acesta este motivul pentru care voi încerca, în capitolul de mai jos, să explic care sunt caracteristicile materialelor folosite în tehnicile gravurii, pentru ca mai apoi o tehnică să poată fi recunoscută cu ușurință chiar dacă privitorul nu este de formație artist gravor.

Exact cum un gips poleit cu foiță de aur și ulterior patinat poate de la distanță să devină o sculptură în bronz, o imprimare cu ajutorul unui computer pusă sub un geam poate fi cu ușurință o litografie.

Un alt motiv pentru care se impune cunoașterea în profunzime a atributelor materialelor necesare în gravură este acela ca artistul gravor să nu mai piardă timp și să aleagă tehnica necesară în funcție de proiectul inițial. Nu are rost ca un proiect pregătit pentru tehnica aquaforte sa fie executat în xilogravură.. Bineînțeles că și în acest caz artistul are libertatea de folosi o tehnică specifică sau nu, în funcție de dorințele personale, aceasta în cazul care lucrarea este doar un proiect personal și nu o comandă socială unde trebuie să regăsim cu exactitate toate normele materiale și texturale impuse de condiția de ilustrație documentară, de planșă științifică sau de reproducere a unor opere de artă, ca să luăm doar câteva cazuri evidente.

Dat fiind că situația gravurii ca gen plastic a evoluat de la condiția de înlocuitor de tipar, componentă de bază a lui prin

ținuta ilustrativ-documentară către un gen eliberat de obligații de acest fel, către un tip artă preocupat de propria evoluție, desigur că şi tipul de abordare a proiectului ar fi evoluat de la rigoare şi exactitate impersonală către decizii personale , artistice.

Dacă până acum am vorbit despre hârtie, nu trebuie minimalizat rolul suportului pentru gravare: lemnul pentru xilogravură, metalul pentru gravura în adâncime, plasticul sau linoleumul pentru pointe-seche sau linogravură, etc. Fiecare suport folosit trebuie să corespundă tehnicii abordate sau proiectului inițial.

Astfel, ca să obținem semne viguroase, mai simple, folosim lemnul sau linoleumul iar pentru semne libere, cu subțirimi de la volatil la viguros, haşurări, suprapuneri de linii folosim metalul, plasticul sau piatra litografică.

Dupa cum observăm, dialogul dintre materialul gravat şi intenția artistului este prezent de-a lungul întregului proces de elaborare a stampei finale. Redarea materialității într-o stampă este strâns legată de modul de utilizare al materialelor specifice fiecărei tehnici în parte.

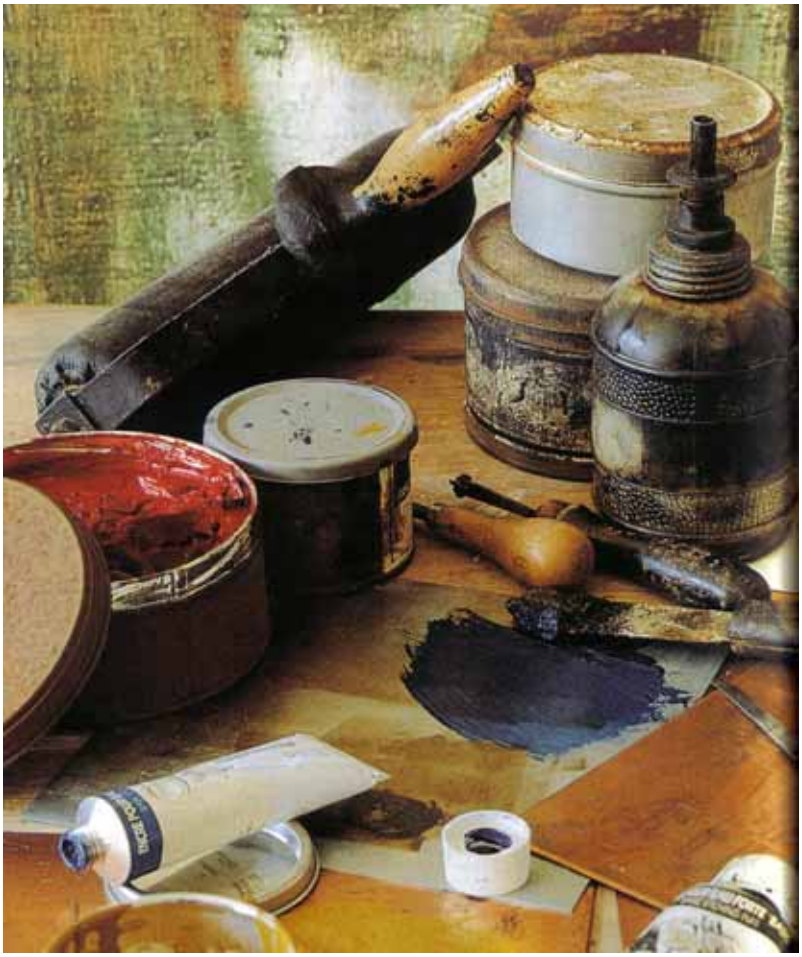


Fig. 6. Materiale şi scule specifice garvurii

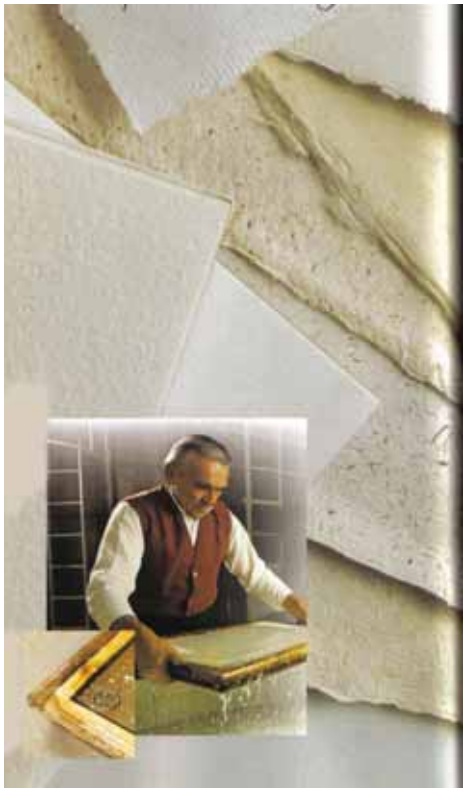


Fig. 7. Sortimente de "hârtie de mână"

V. 1.Elemente concrete de seducție vizuală, sub aspectul materialității, în gravură.

V.1. *Hârtia, o legitimă componentă a alcătuirii fizice a gravurii*

Istoric

Deşi cercetări recente devansează inventarea hârtiei, tradiția o localizează în China, în 105 e.n., atribuind-o lui Țai Lun (Dzing-Djund, 48-118 e.n.) care a confecționat-o din coajă de dud, cârpe şi plase vechi de pescuit. La începutul secolului al III-lea, hârtia era general acceptată, înlocuind bambusul şi mătasea ca suport pentru scris. Schimburile comerciale şi expedițiile militare au făcut-o cunoscută şi în afara Chinei.

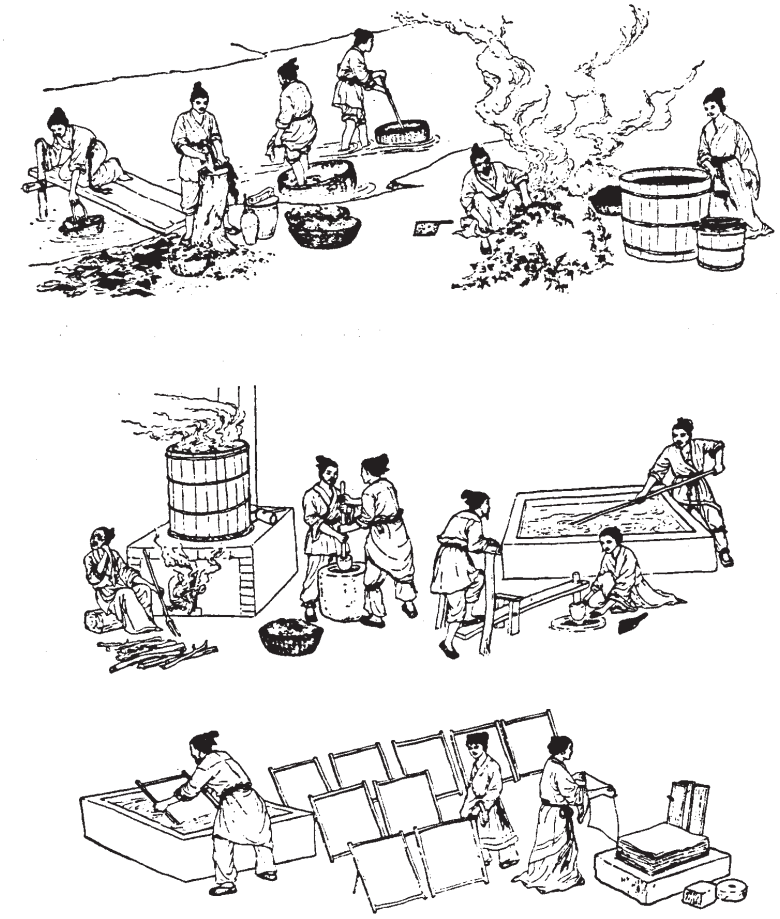


Fig. 8. Primele etape al preparării hârtiei în China

În 751 a început fabricarea ei la Samarkand. Prin Bagdad, Damasc, Egipt şi nordul Africii, hârtia a pătruns în Spania la San Felipe de Jatiba, în 1150, apoi în celelalte ţări europene: Italia (la Fabriano în 1276 şi la Bologna, în 1293), Franţa (în 1348 la Saint-Julien, lângă Troyes şi probabil cam tot pe atunci, la Essones), Germania (la Nurnberg, în 1390), Anglia (în 1495 în Hertfordshire) etc. Primele mori de hârtie pe teritoriul românesc au fost instalate la Braşov (1546), Cluj (1562) şi Sibiu

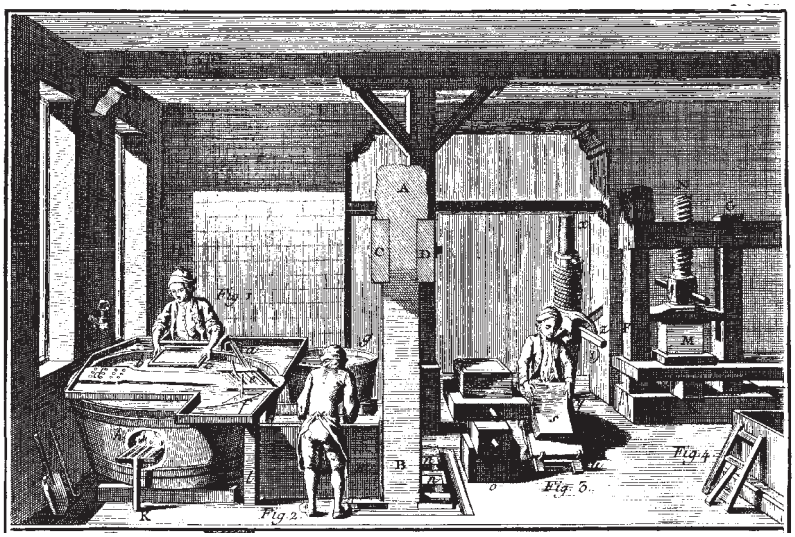


Fig. 8. L'ENCICLOPEDIE Diderot & d'Alembert. Prepararea hârtiei de mână

(1574). Prima menţiune despre o fabrică de hârtie înfiinţată pe la 1640 în Ţara Românească de Matei Basarab pe lângă Călimăneşti datează din 1646. Cea dintâi fabrică de hârtie a cărei existenţă este certă a fost ridicată în 1775, când Alexandru Ipsilante a dat un hrisov lui Nicolae şi Ion Lazaru, negustori de cărţi şi tipografi, să înfiinţeze o"harturghie" pe apa Leuta a moşiei Batiştei, lângă Snagov. Moara a fost construită mai întâi la Fundeni, pe malul lacului Colentinei, şi apoi mutată la Batiştea. În a doua jumătate a sec.19, în Ţările Române numărul fabricilor de hârtie a crescut, prin înfiinţarea celor de la Zărneşti (1853), Buşteni (1882), Scăeni (1883), Letea (1885), Cîmpulung (1888) etc.

La început hârtia era constituită din cârpe de in şi de cânepă, macerate, frământate într-o covată pentru a le transforma în pastă care se turna pe o sită şi era apoi uscată la soare. Forma era compusă dintr-un cadru dreptunghiular pe care erau întinse fire paralele de mătase, rafie sau bambus şi mai târziu de aramă, consolidate de căluşuri, aşezaţi perpendicular pe ţesătură la câţiva centimetri unul de altul. Pe ţesătură se prindea imaginea destinată să fie reprodusă în filigran. Acest grătar de fire îşi lăsa amprenta uşoară în coala de hârtie care, privită în zare, apărea

vărgată. Abia în sec. 13, la Fabriano, în Italia, piua arhaică a fost înlocuită cu şteampuri. Transformarea cârpelor în pastă avea loc într-o cuvă de lemn sau piatră cu ajutorul unor maiuri puse în funcție de un arbore orizontal cu came, acționat manual sau hidraulic de o roată. Aceasta a fost singura perfecționare adusă procesului de fabricare a hârtiei până la sfârşitul sec. 17 când, în Olanda, a fost conceput holendrul, un cilindru făcut dintr-un trunchi de copac prevăzut cu cuțite metalice, care se rotea într-o cadă de lemn unde se forma pasta. Invenția a eliminat faza de macerare a cârpelor, reducând ciclul de fabricare cu aproape două luni. În 1798, francezul Nicolas-Louis Robert, asistent al lui Saint-Leger Didot, proprietarul morii de hârtie de la Essonnes, a brevetat prima maşină de fabricat hârtie ale cărei principii de funcționare sunt valabile şi astăzi.

Materiale de bază

Material subiacent (plasat dedesupt) fabricat din substanțe vegetale aduse la forma de pastă şi apoi uscate. În compoziția hârtiei intră materialele fibroase sau celulozice şi nefibroase sau de umplere. Celuloza, unitatea structurală organică fundamentală a hârtiei, este un polimer care se găseşte în stare naturală în plante (lemn, paie, trestie etc.). Cele mai importante materii prime nefibroase sunt calcarul, silicatul de natriu, sulful, clorul, piatra de var, carbonatul de calciu, pigmenții de titan, talcul, alaunul, argila, carbonatul de natriu, soda caustică, diferite materii răşinoase, amidonul şi unii coloranți.

Fig. 9. Fragment din hărtia de gravură

Specificul hârtiei pentru gravură

Odată cu apariția hârtiei, gravura şi-a găsit suportul ideal pentru a putea rezista în tiraje mari şi în felul acesta să îşi definească indentitatea.

Revenind la tema impusă acestui capitol: " Elemente de seducție sub aspectul materialității în gravura: hârtia imprimată, cerneala etc." vom constata cum, odată cu diversificarea materialelor, materialitatea obținută cu ajutorul semnelor grafice este accentuată de folosirea lor în mod corect. Aşa de exemplu, o hârtie japoneză filigranată imprimată în tehnica tiparului înalt (xilogravura) corespunde structurii lemnului lăsând fibrele să fie uşor remarcate dat fiind că supleţea, subțirimea şi nu în ultimul rând, culoarea dau stampei imprimate o noblețe greu de egalat pe alt tip de hârtie.

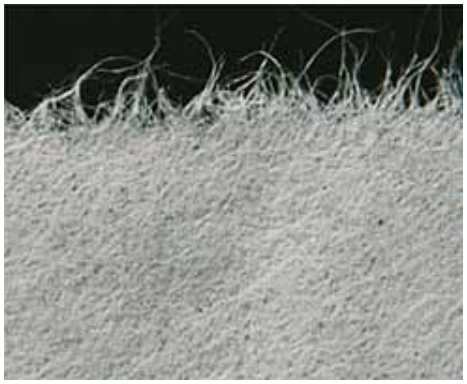


Fig. 10. Fragment din hărtia de gravură

Toate aceste calități fac posibilă o imprimare de bună

calitate, acest lucru fiind făcut cu ușurință datorită proprietății hârtiei menționate de a prelua cerneala de pe suprafețele active, printr-o presare destul de ușoară. Dacă hârtia ar fi groasă, marginile suprafețelor active s-ar adânci şi s-ar creea un efect de chiuvetă, cerneala de imprimare tinzând să se lățească generând un efect de halou, total nespecific desenului viguros, cu extremități precise ale xilogravurii.

Încerneluirea realizată prin manevrarea unui rulou de cauciuc care preia cerneala tipografică de pe o placă de marmoră sau de sticlă, presupune o atenție specială. În primul rând vâscozitatea cernelii trebuie să aibe acel grad ideal care să garanteze o culoare saturată şi egală în timpul tirajului dar care, în egală măsură să nu înece fibra, să nu deformeze finețea semnului gravat prin supraîncărcare (de altfel, la tirajele pretențioase se procedează la descărcări ritmice ale plăcii). Eventualele inegalități de suprafață a plăcii de lemn ce pot lăsa neâncărcate cu cerneală unele semne, pot fi rezolvate cu ajutorul unor rulouri mai mici, manevrate pe acele suprafețe. Cerneala trebuie să fie depusă pe suprafețele active cât mai egal având o grosime aproape de neperceput pe stampa finală.

Bineînțeles că toate aceste defecte, în cazul în care artistul dorește să fie cât mai apropiat de tehnica folosită, poate fi negată în favoarea unei dorințe de expresie personale. Acest lucru este valabil cu toate tehnicile folosite.

Materialitățile sugerate în această tehnică sunt accentuate de tipul de material, în cazul hârtiei transparența şi culoarea iar în cazul cernelii matitatea şi profunzimea culorii folosite. Astfel se poate simți aerul, lumina şi umbra aproape fizic.

Mijlocele specifice de expresie în cazul lemnului, albul şi negrul, volumele sugerate prin tăieturi precise uneori chiar rigide sunt acentuate cu succes de materialele folosite în stampa finală. O pată de negru cu o formă geometrică precisă dacă este imprimată cu o cerneală lucioasă devine rigidă şi opacă iar dacă este imprimată cu o cerneală mată devine catifelată şi profundă.

Pentru a exemplifica şi mai bine acest lucru, putem analiza stampele japoneze în care hârtia si cerneala au un rol major în redarea materialităților.

În tiparul adânc lucrurile stau cu totul altfel decât în tiparul înalt, astfel: hârtia este moale, groasă, având o structură netedă pentru a putea prelua cerneala cu ușurință din șanțurile săpate sau corodate.

În stampa imprimata putem simți cu ușurință, prin explorări tactile, grosimea șanțului, aceasta fiind accentuată

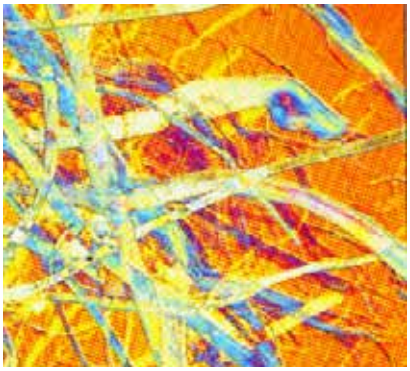


Fig. 11. Fragment dintr-o hărtie mărit de 110 ori

și de densitatea cernelii depusă. Dacă pentru imprimarea unei xilogravurii hârtia trebuie să fie uscată, în cazul tiparului adânc hârtia, înaintea imprimării, trebuie să stea un timp în apă pentru ca surplusul de clei din componența celulozei să fie eliminat și odată cu aceasta hârtia să fie pregătita pentru presiunea exercitată asupra ei, atât de necesară preluarii cernelii din șanțurile gravate.

Tipurile de hârtie în cazul tiparului plan se diversifică în funcție de tehnica abordată. Daca la tiparul inalt aveam nevoie de o hârtie suplă și subțire iar la tiparul adânc de o hârtie cu grosime mai mare, in tiparul plan putem folosi aproape toate tipurile de hârtie. Aici o să descoperim hârtia lucioasă, mată, satinată, poroasă, mai groasă sau mai subțire.

Astfel, în cazul tehnicii în laviu sau tuș, folosim o hârtie lucioasă sau netedă, pentru tehnica creionului folosim o hârtie poroasa, cu granulație asemănătoare desenului în creion dar mai suplă. Dacă în tiparul adânc hârtia trebuie neapărat să fie umedă înainte de imprimare iar in tiparul înalt trebuie să fie uscată, în tiparul plan (litografie) hârtia poate fi folosită în ambele stări, în funcție de maniera abordată. Acest lucru nu mai este posibil în cazul tehnicii serigrafice sau în cazul printurilor.

TIPURI DE HÂRTIE

În viața de zi cu zi, hârtia este utilizată în multe scopuri, de la editarea cărților până la sugativare. Privind hârtia la microscop, vom observa că este alcătuită din milioane de benzi minuscule, denumite fibre. O asemenea investigare microscopică demonstrează de ce un anumit tip de hârtie este potrivită sau nu destinației sale.

Fibre aplatizate

Cele mai multe tipuri de hârtie sunt fabricate din fibre de lemn, provenind din arbori ca bradul și pinul. Lemnul tăiat, amestecat cu apă și substanțe chimice, formează o pastă. Ea este uscată și presată pentru a obține hârtia. O bună metodă de a observa fibrele de hârtie este ruperea acesteia și examinarea marginii la microscop. În figura din stânga putem observa modul în care unele dintre cele mai mari fibre au fost aplatizate în timpul procesului de fabricare al hârtiei.

Gros și subțire

Putem folosi microscopul pentru a privi tipuri de hârie obținute în diferite moduri. Hârtia din partea dreaptă a fost

obținută din pasta de lemn decojit, amestecată cu substanțe chimice. Fibrele lungi ale acesteia au grosime similară. Ele s-au îmbinat pentru a forma o suprafață netedă.

Un lichid cerat, denumit clei, a fost adăugat hârtiei. Acesta face ca suprafața ei să devină mai puțin absorbantă, astfel încât cerneala să nu se îmbibe în pori și să nu păteze scrisul.

Benzi scurte

Pasta pentru hârtia de ziar se obține din trunchiuri de copaci care au fost măcinate cu scoarță cu tot, apoi amestecate cu apă caldă. Dacă privim cu microscopul marginea ruptă a unui ziar vom observa că fibrele au lungimi și grosimi diferite, îmbinându-se în mod aleatoriu. Hârtia de ziar nu conține clei, ceea ce înseamnă că absoarbe apa cu ușurință. Cu toate acestea, cerneala de imprimare nu pătează, deoarece este fabricată din alcool, care se usucă foarte repede înainte de a fi absorbită de hârtie.

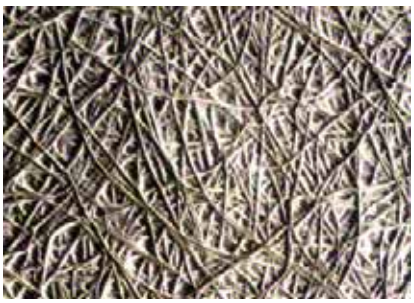


Fig. 12. Imaginea mărită de 30 de ori a hârtiei de scris, obținută cu microscopul

Fig. 13. Fragment din hârtia de ziar, mărit de 40 de ori. Dacă priviți cu atenție puteți vedea literele "n" și "d" tipărite pe ea

HÂRTIA DE MÂNĂ

După cum îi e și numele, este hârtia care se confecționează manual. Etapele preparării hârtiei sunt și astăzi aceleași cu cele de la începuturi. Doar rețetele s-au mai schimpat, în funcție de cererea de pe piață. Până la apariția tehnicilor industriale hârtia de mână a fost suverană, acoperind toate cererile de materie pentru imprimare. Dacă neregularitățile si neuniformitatea ei erau considerate defecte în perioada de maximă inflorire a ei, după ce au apărut morile de hârtie industrializată, a fost eliberată de condiția curentă, tipografică, devenind la scurt timp suport de lux, folosit cu predilecție de artiștii gravori. Tocmai defectele pomenite mai sus, au devenit astăzi, din punct de vedere al plasticianului, calități de necontestat, ajutând în mod direct la frumusețea materială, accentuînd uneori materialitățile evocate prin diferite semne plastice.

Unicitatea ei a dat girul unor tiraje limitate, practic fiecare exemplar fiind unic în felul său. Imposiblitatea reproducerii marginilor zdrențuite, având aspectul marginilor unui timbru, fac din hârtia de mână materialul cel mai căutat de artistii gravori contemporani.

După cum observăm, ca și gravura, hârtia de mână a urmat practic același curs până la eliberarea de servituțile multiplicării în scopuri sociale (cărți, cărți de joc, reviste, ziare, etc.)

Fig. 14. Fibrele mărite ale unei hârtii de toaletă

TIPURI DE HÂRTIE PRACTICE

Imaginea verde din stânga (Fig. 14) reprezintă fibrele unei hârtii fine de toaletă. Dacă o priviți cu microscopul de putere redusă, veți constata că fibrele sunt situate la distanțe mari între ele. Lichidul curge ușor între aceste spații, făcând ca hârtia de toaletă să fie foarte absorbantă.

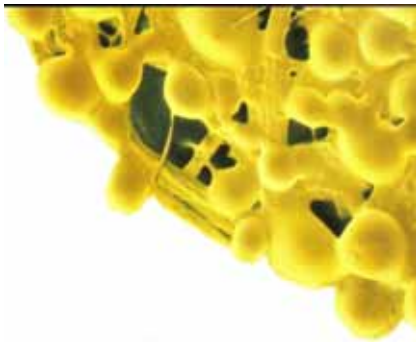


Fig. 15. Suprafața mărită de 450 de ori a unei bucăți de hârtie adezivă

HÂRTIE ADEZIVĂ

În partea stângă (Fig. 15) putem observa suprafața mărităde 450 de ori a unei bucăți de hârtie adezivă reutilizabilă, vizualizată cu ajutorul unui microscop electronic. În interiorul fiecărui balonaș galben există o cantitate mică de lipici. Suprafața lui este fabricată dintr-un material care se sparge ușor sub presiune. Ori de câte ori apăsați o parte a hârtiei pe o suprafață, anumite balonașe se sparg, eliberând cantități mici de clei. Aceste abțibilduri pot fi folosite de mai multe ori, până când toate balonașele de clei sunt epuizate.

Fig. 14. L'ENCICLOPEDIE Diderot & d'Alembert. Uscarea hârtiei de mână

V.2. Cerneala tipografică, element plastic determinant al gravurii

CERNEALA

Definiție și scurt istoric, componentele cernelii, cerneala pentru gravură,caracteristici ale cernelii.

Cerneala este o soluție obținută din diferite substanțe colorate, intrebuințată la scris, tipărit, gravat etc. Ea se gaseşte sub diferite forme: lichidă, pastă, solidă.

Cerneala de scris se prepară din pigmenți vegetali, negru de fum, anilină etc.

Cerneala de tipar este un amestec de pigmenți, lianți şi adaosuri speciale. Pigmenți sunt particule care se dispersează în liant şi îi dau culoare. Liantul (bitumuri, răşini, ulei de in sau minerale etc.) leagă pigmentul într-o pastă omogenă. În compoziția cernelii de tipar mai intră: substanțe antioxidante, pigmenți anorganici albi care evidențiează culoarea pigmentului de bază, sicativi care accelerează procesul de uscare a cerneli pe suprafața tipărită etc. Cerneala de tipar se fabrică în sorturi numeroase, a căror varietate este în funcție de procedeeul de imprimare, de calitatea hârtiei etc. Majoritatea lucrărilor sunt imprimate cu cerneală de tipar la căror preparare se foloseşte ca materie primă negru de fum. Cerneala de tipar este aşternută pe suprafața activă a formei de tipar şi este apoi cedată, prin presare, materialului pe care se imprimă.

Fig. 16. Cerneală de gravură la tub " Charbonel" pentru gravura în adâncime

Fig. 17. Cerneală pentru gravura în înălțime

Fig. 18. Cerneluri pentru gravura în adâncime

De-a lungul timpurilor, s-a folosit o mare diversitate de cerneluri, unele deosebit de rezistente la acțiunea factorilor de degradare, altele, cum este de pildă cerneala obținută din anilină, vulnerabilă şi instabilă, decolorându-se sau ștergându-se cu vremea.

Cea mai veche cerneală este aceea de carbon, preparată din funingine în suspensie în ulei sau clei, preferată şi astăzi pentru persistența scrisului. Egiptenii scriau pe papirus cu o asemenea cerneală, dar obținută pe bază de cinabru (chinovar) sau extrase de plante, insecte, moluşte. Încă din antichitate s-au transmis numeroase rețete de cerneală. O mare răspândire a cunoscut-o cerneala ferogalică, obținută din acid galic, extras de nuci galice (gogoşi de ristic) şi o sare de fier. Dezavantajul cernelii ferogalice este aciditatea lor sporită care prin corodare poate duce la perforarea suportului grafic. În evul mediu, titlurile, inițialele, chenarele, numele proprii, citatele etc. se scoteau în relief cu cerneală roşie, ceea ce explică originea termenului rubrică (lat. ruber "roşu"). Se utiliza şi minium de plumb, de unde derivă şi cuvântul miniatură. Gutenberg a preparat, pentru prima dată o coală de tipar care permitea imprimarea pe ambele fețe ale hârtiei. Începând cu secolul al XIX-lea, cerneala este rezultatul procesului industrial, ca urmare a sintetizării de noi coloranți.

Pierre Lorilleaux, imprimeor la Imprimeria Regală este unul dintre primii fabricanți la scară industrială a cernelurilor de imprimare. Prima fabrică penru prepararea cernelii a fost fondată in Paris in anul 1818. Până la apariția litografiei, gama de cerneluri era destul de restrânsă, dar odată cu inventarea tehnicii litografice de Senefelder această gamă s-a diversificat.

De fapt inventarea litografiei nu a făcut alceva decât să introducă noi ingrediente cum ar fi: săpunul, talcul, ceara, guma arabică. Toate aceste ingrediente au fost necesare datorită specificității tehnicii respective şi mai ales au făcut posibil ca desenul să fie executat, ori direct, ori transpus pe piatra litografică. Odată cu apariția noilor tehnici de imprimare mecanică, offset, fototipia, fotogravura, serigrafia, tipurile de cernelă s-au diversificat în funcție de materialele şi suporturile care necesitau imprimarea unor texte sau imagini. Noile tipuri de cerneală răspund la specificul fiecărei tehnici de imprimare asfel încât găsim cerneluri care se usucă rapid sau care sunt non-toxice, care au rezistență mai mare la lumină sau la spălare.

Totodată au apărut cerneluri care sunt mate sau lucioase, care să poată fi receptate de la distanță mult mai uşor sau care rezistă la flexibilitatea unor materiale precum plasticul, pânza etc.

Dacă urmărim parcursul cernelii de gravură de-a lungul istoriei, vedem că practic dezvoltarea şi diversificarea ei s-a datorat în mare parte tiparului. Artiştii gravori nu au făcut altceva decât să preia noile tipuri de cerneluri şi să le folosească adecvat fiecărei tehnici nou inventate astfel:

- pentru tiparul înalt, cerneala trebuie să fie mai suplă, cu un pigment fin, uşor lipicioasă şi fără multă grăsime ,
- pentru tiparul adânc, cerneala este suplă, densă şi cu un grad de vâscozitate redusă;
- pentru tiparul plan, cerneala trebuie să fie grasă ca să poată respinge apa în contactul cu piatra litografică ,
- pentru serigrafie cernelurile sunt de mai multe tipuri: cerneala pe bază de apă, cerneală care se dizolvă în solvenți speciali, cu aspect exterior mat, lucios, satinat, metalic, fosforescent etc.

Pentru fiecare tehnică în parte şi pentru fiecare manieră de lucru există cerneluri speciale. Utilizarea lor în mod corect, atrage după sine şi rezultate foarte bine controlate în stampa imprimată.

Folosirea tuturor materialelor în scopurile pentru care au fost concepute atrage după sine, rezultate bune, practic surprizele neplăcute de orice fel fiind eliminate în proporție de 90% .

V.3. alte scule, suporturi şi materiale specifice gravurii

SUPORTURILE

Suporturile alături de hârtie şi cerneală întregesc triada care compune stampa finală. Suportul ca şi hârtia trebuie să corespundă proiectului mental inițial pentru a nu mai pierde timp în găsirea căii cele mai bune şi cele mai rapide, în vederea rezolvării materialităților formelor figurate. Dacă în proiectul inițial avem o lume materială complexă (gravura documentară) unde detaliile, prin prezența lor aduc un plus de veridicitate materială lumii figurate, folosim un suport care să reziste din punct de vedere al tirajului şi în acelaşi timp să lase libertatea artistului gravor să se folosească de tot arsenalul de semne grafice necesare în alcătuirea imaginii finale. Este impropriu ca o lucrare care poate fi executată în tehnica aquaforte, să se încerce a fi executată în linogravură. În cazul unui artist gravor, tocmai această contradicție între proiect şi materialul suportului este căutată, contribuind din plin la expresia plastică a lucrării.

Practic, întâmplarea care apare în procesul de cizelare, corodare şi imprimare este acel ceva în plus căutat de artist, în vederea conturării expresiei şi stilului personal.

În continuare voi enumera câteva din suporturile folosite în mod uzual de artiştii gravori:

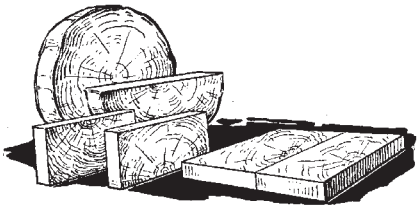


Fig. 19. Plăci de lemn

Lemnul folosit în xilogravură este un material care suportă un tiraj limitat şi un bagaj de semne grafice de asemenea redus. Este folosit mai mult pentru a sugera materialitatea decât pentru a o prezenta. Excepție face lemnul în cap care prin gravurile documentare de sfirşit de secolul al XIX-lea a reuşit să aducă gravura la rang de artă majoră. Bogăția de semne grafice pe care o găsim în această tehnica nu a mai fost egalată decât de gravura în dăltiță în metal.

Fig. 20. Plăci de metal

Metalul este un material care a precedat lemnului, şi care s-a impus datorita orfevrarilor, destul de uşor în tehnicile gravurii. Semnele grafice care până nu demult erau săpate cu grijă în lemn printr-o muncă mai mult specifică sculptorilor, sunt preluate acum cu uşurință de acest material care este mai docil şi mult mai lesne de folosit. Metalul prin apariția sa a creeat o serie de tehnici şi maniere de lucru noi, cum ar fi: aquatinta, pointile, sucre, mezzotinta, etc.

Dacă la inceputurile sale metalul a fost folosit pentru

incizările în dăltiță, mai apoi, acidul a preluat rolul dăltițelor inlesnind posibilitățile artistului gravor de a folosi desenul cât mai liber fară a-şi mai pune problema cât de adânc a sapat şanțul lasând acestă acțiune pe seama mordantului.

Linoleumul este un material mai recent care a încercat să preia rolul lemnului devenind în final o tehnică în sine, linogravura. Uşor de săpat, linoleumul este un suport pe bază de polimeri folosit cu excelență în proiecte artistice personale, de elevi şi studenți.

Plasticul, plexiglasul sunt două materiale de dată mai recentă care au apărut odată cu lipsa suporturilor metalice pentru tehnica pointe-seche. La fel ca şi linoleumul au reuşit să-şi găsească indentitatea fiind de un real ajutor în procesul de învățământ artistic. Sunt ieftine, uşor de transportat şi uşor de incizat. Din păcate numărul tirajului este limitat deoarece "bărbile" care în cazul tehnicii pointe-seche aduc aceea linie pufoasă imposibil de executat în altă tehnică, se distrug datorită presărilor succesive, destul de repede, după maxim 6 exemplare.

Cologravura utilizează aproape toate materiale pe care le găsim:lemnul, plasticul, sfoara, cartonul, sârma, bucăți metalice etc. Toate aceste materialități intrinseci ale materialelor folosite sunt memorate de hârtia de gravură, printr-o imprimare asemănătoare tehnicii gravurii în adâncime**.**

Piatra litografică (calcar de Bavaria) este un material datorat sedimentării calcaroase. Este un material care practic a înlocuit hârtia de desen din punct de vedere al suportului de desenat. Se poate reutiliza după terminarea imprimării printr-o ştergere a desenului imprimat cu ajutorul prafului de marmură sau a nisipului printr-un proces mecanic.

Prin apariția sa piatra litografica a devenit primul suport pentru tehnica de multiplicare a fotografiei. Odată cu apariția fotografiei, practic toate materialitățile lumii înconjurătoare au putut fi figurate. Litografia a mai avut şi rolul ca prin apariția sa şi prin folosirea clişeului fotografic să degreveze gravura de servituțile sociale şi astfel să devină o tehnică în folosul artiştilor şi pentru artişti.

Fig. 19. Plăci de linoleum

Fig. 20. Piatra litografică. Henri de Toulouse-Lautrec, le bon graveur. Adolphe Albert, 1898. Litografie alb negru

Fig. 21. Placa de plexiglas. Alexandru Boeriu. "Arcuş". 2005. Pointe-seche. Colecție particulară. România

V. 4. Câteva materiale şi scule specifice gravurii, implicate în tema materialității, întreținerea acestora

PLĂCILE DE LEMN

Fig. 22. Fragment dintr-o placă de lemn gravată

Xilogravura poate folosi diferite esențe de lemn.

Palmierul (buxus caucazian) este lemnul cel mai dens şi mai tare. La gravare, dă o linie fină şi curată.

Fagul era socotit, înainte de întrebuințarea lemnului de palmier, ca unul dintre cele mai bune materiale pentru gravarea pe lemn vertical. T. Bewick, fondatorul gravurii pe lemn vertical, a fost cel dintâi care a gravat pe lemn de fag. Dar fagul este mult mai moale decât palmierul şi nu este atât de omogen ca material, datorită unor intervale mari între cercurile fibrei.

Părul se apropie ca densitate de palmier iar semnele gravate pot beneficia de o linie catifelată.

Gravorii profesioniști mai folosesc şi alte specii de lemn ca arțarul, mesteacănul, teiul. Materialitățile rezultate se bazează pe atributele specifice ale acestor esențe: marea porozitate şi intervalele mari dintre cercurile fibrelor.

De obicei, pentru a preântâmpina aceste neajunsuri, plăcile de lemn sunt fierte în ulei de in. După acestă prelucrare, placa devine mai densă şi nu mai absoarbe exagerat cerneala după încerneluire.

LINOLEUMUL

Fig. 23. Fragment dintr-o placă de linoleum gravat

Linoleumul pentru gravură sau aşa numitul covor de plută pentru acoperirea duşumelelor, se face dintr-o țesătură de iută, care se acoperă cu ulei de in oxidat la aer şi amestecat cu răşini, culori minerale şi plută pisată, care uneori se înlocuieşte cu turbă sau cu făină de lemn.

Linoleumul poate fi gravat pe suprafețe mari, ceea ce e cu neputință în gravura pe lemn. De asemenea, este avantajos în cazul gravurii colorate, datorită uşurinței prin care pot fi decupate şi manevrate secțiunile destinate culorii. Este de remarcat faptul că, datorită uşurinței de a grava în acest material pe suprafețe mari, linoleumul s-a impus tot mai insistent între tehnicile gravurii artistice ,în ultimele decenii. La aceste avantaje se adaugă şi acela că imprimarea poate fi făcută în tiraje mari. Dacă după fiecare o mie de exemplare, linoleumul, referindune la cel realizat prin mijloacele clasice prezentate mai sus, se

spală cu benzină, devine şi mai solid şi poate rezista până la un tiraj de 80.000 de exemplare.

Atunci când este păstrat timp de mulți ani, permite gravarea cu dăltița de lemn, iar liniile gravate pot rivaliza cu lemnul, în privința fineței

Fig. 24. Fragment dintr-o placă de metal gravată

PLĂCILE DE METAL

folosite în gravură sunt îndeobște tăiate din cupru, alamă zinc, aluminium, oțel.

Şlefuite în prealabil cu mijloace mecanice sau manuale trebuiesc păstrate în condiții bune, ferite de umezeală și factori corodanți acizi şi despărțite prin hârtie cerată sau asfaltată, în vederea prezervării luciului suprafeței active.

Câteva dintre cele mai folosite substanțe abrazive sunt: hârtia abrazivă, carborund-ul (siliciu), lâna de oțel, pasta de şlefuit.

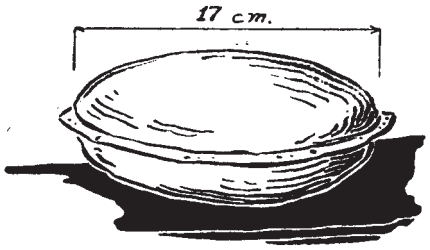


Fig. 25. Perniţa din piele sau din pânză de sac

PERNIȚA DIN PIELE SAU DIN PÂNZĂ DE SAC

Pentru gravura în lemn, uneori şi la micile gravuri în oțel, gravorul are nevoie de o perniță din piele sau din pânză de sac, umplută cu nisip. Această perniță joacă un rol foarte important la gravarea pe placă a liniilor care nu sunt orizontale, în acest caz nu se recomandă mişcarea dăltiței ci a plăcii.
Acest procedeu dă posibilitatea obținerii unor linii pure la orice semicerc sau întoarcere.

Dacă ne-am baza pe traseele dăltiței realizate prin întoarcerea ei, liniile rezultate ar fi incerte şi cu o geometrie a inciziei variabilă.

Astfel, este mult mai indicată rotirea plăcii pe suportul perniței, pentru realizarea unor tăieturi cu o geomerie asigurată.

Pe de altă parte, cu ajutorul acestui suport placa de gravat poate primi poziții cu unghiuri variate față de unghiul de vedere şi poziția preferată a gravorului.

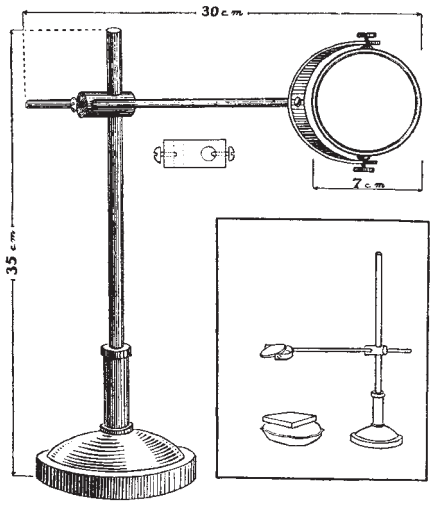


Fig. 26. Lupa

LUPA

Pentru lucrările deosebit de fine, gravorul se foloseşte de lupă care îi permite să controleze traseele fine ale inciziilor. Se impune din partea începătorilor o atenție distinctă pentru lucrul sub lupă, în ideea evitări unor haşurări prea dese, care pot fi compromise fie prin încerneluire, fie la corodare.

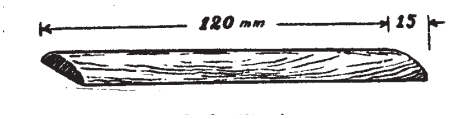


Fig. 27. Sprijinul

SPRIJINUL

În gravură sunt locuri albe, realizate prin excavarea unor porțiuni importante ale plăcii de gravat. Scobirea lemnului în această intenție se face cu ajutorul unor scule speciale şi, pentru a asigura un profil specific adânciturilor, se folosesc anumite obiecte speciale, semicilindrice, numite "sprijin". Ele sunt confecționate, prin tradiție, din lemn de fag sau de mesteacăn, alegând fibra longitudinală.

Rostul acestui reper suplimentar este acela de a asigura un unghi de atac potrivit dăltiței. În egală măsură, gravorul trebuie să se asigure că adâncimea excavărilor trebuie să aibă minimum trei milimetri, în vederea evitării încerneluirii accidentale a văilor săpate în lemn. Se cunoaşte faptul că aceste încerneluiri nedorite murdăresc hârtia în zona alburilor şi sunt foarte greu de înlăturat.

În cazul gravurii în metal sau al litografiei, pentru a evita contactul accidental al mâinii cu verni-ul sau suprafața curată a pietrei, se foloseşte un alt tip de sprijin, asemănător unei mici punți, confecționată din lemn

PIATRA PONCE

Pentru şlefuitul lemnului şi a linolemului este nevoie de o piatră ponce, în bucăți tăiate orizontal cu fierăstrăul.

Acestea se freacă între ele până ce devin netede, de aşa manieră încât la operațiunea de şlefuire, să nu lase zgârâieturi. În cazul linoleumului se poate folosi şi piatra artificială de ascuțit.

PIATRA DE ASCUȚIT

Fig. 28. Ascuțirea dăltițelor pe piatra de Arkansas

Pentru ascuțitul sculelor se întrebuințează diferite pietre, dintre care cele mai bune sunt aşa numitele "pietrele tari de ulei". Dintre acestea cea mai recomandată este piatra de Arkansas.

Este obligatorie folosirea uleiului mineral, la care se adaugă petrol sau terebentină, pentru ungerea suprafeței de şlefuit a pietrei înaintea operațiunilor de ascuțire.

Este important de specificat faptul că asuțirea dălților de gravură reprezintă o preocupare de mare importanță în vederea asigurării performanțelor acestora. Acuratețea muchiilor, planitatea unor zone de atac precum şi corectitudinea unghiurilor sunt condiții esențiale în vederea obțineri unor

rezultate bune. În același timp gradul de oțelire a vârfului dăltiței trebuie respectat și păstrat identic în timp. Toate aceste cerințe concură la ideea că operațiunea de ascuțire presupun o instruire serioasă și amănunțită a tinerilor gravori, primele lor tentative în acest domeniu făcându-se sub supravegherea unui gravor cu experiență.

Recomandările de mai sus sunt în totalitate valabile și în cazul ascuțirii acului pentru pointe-seche sau aquaforte, în primul caz unghiul de ascuțire și conicitatea vârfului având un rol esențial.

Ușoarele abateri de la această geometrie pot genera trasee incerte, greu de stăpânit.

VERNIS

Soluție formată din rășini (naturale sau artificiale) și dintr-un solvent, care, aplicată pe anumite obiecte, formează la uscare un strat neted și lucios, cu rol ornamental sau protector.

Fig. 29. Verniuri

În cazul gravurii, termenul de vernis se referă numai la substanța așternută pe placa de metal, înainte de operațiunile de zgârâiere a desenului. Compoziția și consistența sa garantează faptul că locurile acoperite nu vor fi corodate de acid.

În egală măsură, elementele componente și rețetele variate de preparare oferă diferite calități de vernis: elastic, casant, moale, etc.

Cel puțin raportat la aceste trei calități menționate anterior, se pot observa și atribute distincte ale liniilor trasate cu acul, în sensul că pe un vernis subțire și elastic, zgârieturile vor fine și cu margini curate. Cu acest tip de linii este evidentă posibilitatea de a figura forme plastice cu detalii amănunțite, cu o materialitate subliniată.

În cazul verniu-lui casant linia cu marginii zdrențuite oferă posibilitatea unor hașurări mai spontane și dezordonate lucru care conferă formei figurate calități pictural.

Verni-ul moale este cel indicat în cazul dorinței de a sugera textura traseelor desenate cu creionul, așa cum am explicat în text.

ABRAZIVI

Este evident faptul că tipul de abraziv, cu particule mai agresive sau dimpotrivă, mai fine realizează plăci lustruite cu suprafețe gri sau plăci "oglindă", cu suprafața perfect albă. Gravorul are deci posibilitatea de a-și orchestra calitatea

alburilor dorite pe placă prin chiar însăşi alegerea abrazivului potrivit.

RĂŞINI (colofoniu, tuf vulcanic, etc.)

Sub acest termen înțelegem substanțele care, sub formă de praf, sunt aşternute pe placa de gravură, în vederea încălzirii, pentru a obține suprafețe semiacoperite, înaintea corodării cu acid, la tehnica aquatinta. Desigur că alegerea unor modalități de a presăra particule foarte fine pe placă sau, dimpotrivă, mai viguroase vor avea ca rezultat relizarea unor griuri delicate sau cu elemente contrastante, cele două calități reprezentând atribute distincte pentru realizarea unor materialități deosebite.

Fig. 30. Praf de sacâz (colofoniu)

ADEZIVI

Chiar şi în cazul adezivilor, compoziția, structura, atributele de suprafață conferă reliefurilor cologravurii calități de materialitate deosebite, aşa încât, prin însăşi alegerea acestor substanțe, artistul gravor le face compatibile cu intențiile sale de figurare.

DILUANȚI

Pentru profesioniştii gravurii este importantă şi alegerea solvenților la care, concentrarea, gradul de solvabilitate şi volatilitate, de exemplu, devin atribute importante atinci când se intervine cu pensula sau alte materiale pe suprafața vernis-ului de pe placă. Traseele pe care vernis-ul a fost diluat şi îndepărtat astfel, pot căpăta, după corodare, texturi asemănătoare laviului, tuşului, etc., servind astfel teme ale materialității

Fig. 31. Diluanți pe bază de ulei

GLOSAR

ABRAZIV
Corp sau material dur care are proprietatea de a roade prin frecare. – Din fr. abrasif.
Substanțele abrazive pot fi: minerale, metalice sau calcaroase.

ACETONĂ, acetone,
Lichid incolor, volatil, inflamabil, folosit ca solvent în industrie. – Din fr. acétone.

ADEZIV, -Ă, adezivi, (Despre materiale) Care stă strâns lipit de ceva, care aderă. Țesut adeziv.
2. Produs care permite încleierea a două suprafețe din același material sau din materiale diferite. – Din fr. adhésif.

ACID, (mordanți)
Substanță chimică, cu gust acru şi miros înțepător, care înroşeste hârtia albastră de turnesol şi care, în combinație cu o bază, formează o sare.

ALCOÓL, alcooli,
1. Derivat obținut prin înlocuirea unui atom de hidrogen din molecula unei hidrocarburi cu un oxidril.
2. Lichid incolor, inflamabil, cu miros şi gust specific, obținut prin fermentarea zaharurilor din cereale, fructe etc. sau pe cale sintetică şi folosit la prepararea băuturilor spirtoase, ca dezinfectant, combustibil, dizolvant etc; etanol, alcool etilic, spirt.
3. Alcool denaturat-alcool brut sau rafinat căruia i s-au adăugat denaturanți pentru a-l face impropriu consumului alimentar, dar care este folosit în industrie sau ca combustibil menajer.
4. Alcool rafinat-alcool brut din care au fost îndepărtate impuritățile prin rectificare.
5. Alcool sanitar-alcool colorat cu albastru de metilen şi denaturat cu salicilat de metil, întrebuințat ca dezinfectant extern.
6. Alcool solidificat-polimer al acetaldehidei, insolubil în apă, greu solubil în alcool şi eter, întrebuințat drept combustibil solid. – Din fr. alcool.

AGLUTINANT,
1. Care unește, lipește, care aglomerează prin alipire, care servește la aglutinare.
2. Substanță vâscoasă preparată din amidon, dextrină, gumă şi albumină, care se adaugă în pasta de imprimat pentru a păstra desenul pe țesătură. – Din fr. agglutinant, lat. agglutinans, -ntis.

APĂ, ape,
Lichid incolor, fără gust şi fără miros, compus hidrogenat al oxigenului. – Lat. aqua.

ARACET
Acetat de polivinil, pastă fluidă, folosit ca adeziv. Acest tip de adeziv este folosit în mod special în genul de gravură denumit cologravura pentru a fixa diferitele materiale pe suportul de carton.

ASFALT, asfalturi, (asfalt de siria)

Rocă sedimentară, brună-neagră, formată prin bituminizarea unor substanțe organice sau prin oxidarea și polimerizarea petrolului. – Din fr. asphalte.

AUTOCOLANT

Peliculă, folie, material sintetic sau organic care printr-un adeziv aderă pe un suport.

APLICATIV- (Despre unele ştiințe, domenii sau metode de cercetare) Aspect al unui domeniu care îşi gaseşte o aplicație imediată.

AQUAFORTE - tehnica de gravare în adâncime, aplicată pentru prima dată în Germania, la sfârşitul secolului al XV-lea.

Procedeul constă în atacarea cu acizi a contururilor desenate pe o placă metalică, de cele mai multe ori de cupru, acoperită cu un strat subțire de lac anticoroziv, ceară sau vernis. Imaginea negativă se zgârie cu acul direct pe placă sau după transpunerea acesteia de pe un suport de hârtie. Prin scufundarea plăcii într-o baie de acid, se realizează corodarea, adică săparea unor incizii prin acțiunea chimică. Se poate recurge şi la metoda expunerii parțiale a desenului la acțiunea acidului, prin acoperirea treptată ale unor elemente din compoziție, lăsând la final acele locuri care, printr-o corodare mai accentuată, vor lăsa pe hârtie tonurile cele mai întunecate.

Tehnica de imprimare este asemănătoare cu tehnica în *dăltiță*.

Pentru tiraje limitate placa se anulează dupa încheierea seriei.

AQUATINTA - tehnica de gravare în adâncime, pe o placă cu fond poros, realizat prin atacare cu acizi pentru a obține tonuri de diferite intensități, asemănătoare desenului în laviuri de tuş.

Procedeul numit "maniere de lavis" este atribuit gravorului francez Jean Baptist Le Prince (1734-1781).

Placa metalică, dupa o prealabilă curațare si degresare se acoperă cu un strat fin de particule de sacâz (colofoniu). Prin încălzirea plăcii de metal cu ajutorul unor surse de căldură, granulele de sacâz se vor fixa prin topire de placă, lasând spații libere de jur împrejurul lor. Aceste spații vor crea prin corodare mici caverne gata să preia cerneala în diferite cantități, în funcție de timpul de atacare.

Pentru a păstra tonurile deschise, placa se acoperă cu vernis, inainte de cufundarea în acid. La final particulele de sacâz se îndepărtează cu ajutorul alcoolului tehnic (spirt medicinal).

Tehnica de imprimare este asemănătoare aceleia in aquaforte.

Majoritatea artiştilor combină acest procedeu de gravare cu cel în aquaforte, pentru a obține efecte speciale, cu texturi mai bogate, prin alăturarea de pete si haşuri. Există totuşi cazuri rare de obținere a unei imagini credibile, sub aspect plastic, numai prin jocul petelor de tinta, aşa cum a procedat Goya in ciclul de gravuri, Los dezastres de la guerra (1863)

a trasa - a însemna pe o suprafață, linia sau desenul unui duct, al unui plan, al unei figuri geometrice, etc.

a inciza - a obține tăieturi, şanțuri cu granițe regulate, realizate pe metal, lemn sau piatră cu ajutorul unor dăltițe cu profil specific.

*mențiune: în cazul pointe-seche-ului, operațiunea echivalentă, pentru bună înțelegere o

numim de "zgâriere".

a grava - termen generic definind arta şi tehnica de a săpa imagini, ornamente şi litere în adâncime sau în relief, în metal, lemn, piară, linoleum, etc. prin mijloace manuale, mecanice, chimice, electrice etc.sau prin procedee combinate, pentru a obține suprafața activă a unui cliseu de tipar. Ca urmare a folosirii acestor tehnici, vom avea de-a face cu: cu gravură cu vernis, gravură chimică-corodare;
gravură electrică- corodare, gravură electronică, aceasta implicând un procedeu de fotogravură efectuat cu ajutorul unui clişeograf, gravură manuală, folosind o mare varietate de unelte speciale: ac de gravat, dăltiță etc., gravură mecanică, care este de obicei precedată de o acțiune chimică, de o uşoară corodare a unora dintre suprafețele desenului.

AUTOTIPIE-procedeu fotomecanic de executare a unui clişeu tipografic de zinc, prin reproducerea unui original (fotografie,desen în creion, tuş, pastel aquarelă, ulei, etc.) cu ajutorul unei site fotografice, numită raster, care descompune imaginea în puncte.

2. Clişeu obținut prin această tehnică. El constă practic dintr-o suprafață divizată în puncte de mărimi diferite pentru realizarea de tonuri deschise sau închise. Rețeaua de puncte se obține prin intercalarea unui raster între original şi placa fotografică, astfel încât lumina să fie proiectată pe placa sensibilizată cu diferite valori de umbre.

3.Tipar obținut prin imprimare cu un astfel de clişeu. Primul care experimentează autotipia, folosind o fâşie de tifon drept raster este englezul Fox Talbot, în 1852. În 1881, germanul Georg Meisenbach obține primele autotipii utilizabile, iar în 1896 americanul Max Levy pune la punct primul raster gravat în sticlă.

BITUM s.n. Produs solid, plastic, de culoare neagră, obținut prin oxidarea la cald a reziduurilor de petrol sau prin distilarea huilei. [Acc. şi: bítum] – Din fr. bitume.

BUMBAC

1. Plantă textilă din familia malvaceelor, de origine tropicală şi subtropicală, cu flori gălbui sau roşietice şi cu fructele capsule, care conțin numeroase semințe acoperite cu peri pufoşi (Gossypium).

2. S.n. Fibră textilă obținută, prin egrenare, de pe semințele bumbacului.

BENZINĂ, benzine,

Lichid incolor, uşor inflamabil, cu miros caracteristic, produs petrolier sau de sinteză, folosit mai ales drept combusibil la motoarele cu explozie. – Din fr. benzine.

BERE beri,

Băutură slab alcoolică, obținută prin fermentarea unei infuzii rezultate din fierberea în apă a malțului şi a florilor de hamei. – Din germ. Bier.

Este folosită la litografie în timpul imprimării pentru a elimina surprusul de cerneală.

CALC, calcuri,

1.Hârtie translucidă obținută prin măcinarea fină a pastei de hârtie, folosită la executarea desenelor în tuş, pentru a fi apoi copiate pe hârtie heliografică (ozalid).

2. Copia pe hârtie de calc a unui desen; decalc.– Din fr. calque.

CARBORUNDUM
Carbură de siliciu, folosită ca material abraziv. – Din fr. carborundum.
A creat un tip de tehnică care îi şi poartă denumirea.

CARTON, cartoane,
Hârtie groasă şi compactă cu flexibilitate redusă.– Din fr. carton.

CANAFAS
Pânză rară din fire de cânepă, foarte apretată, care se foloseşte la confecţionarea hainelor, ca întăritură la piepți, la gulere şi, în legătorie, la cusutul cotoarelor de cărți. – Din germ. Kanevas.

CAUCIUC, cauciucuri,
1. Produs industrial, elastic şi rezistent, fabricat din latexul unor arbori tropicali sau obținut pe cale sintetică, utilizat la confecționarea anvelopelor, a benzilor elastice, a tuburilor, etc.
2. Anvelopă (pneumatică) care îmbracă roțile automobilelor, biciletelor etc. – Din fr. caoutchouc, rus. kauciuk.
Cauciucul este folosit în gravură pentru a crea "negrul de fum"

CEARĂ
1. Produs natural (de origine animală, vegetală sau minerală) sau sintetic, plastic, insolubil în apă, care se înmoaie şi se topeşte la temperaturi destul de joase şi care are numeroase utilizări în industria farmaceutică, electronică, a hârtiei, cosmetică etc.
Ceară de albine-ceară de culoare gălbuie, cu miros plăcut, caracteristic, produsă de albine, care se recoltează prin topirea fagurilor.
Ceară de balenă-spermanțet, ulei de caşalot.
Ceară de parchet-amestec de ceară sintetică cu parafină, cerezină, ceară vegetală şi cu alte substanțe, care formează pe parchet o peliculă lucioasă, protectoare.
Ceară roşie -amestec de colofoniu, şelac, ulei de terebentină şi culori minerale, care, datorită proprietăților lui plastice la încălzire, este folosit la sigilarea scrisorilor, pachetelor, la închiderea ermetică a flacoanelor etc.
Ceară montană-ceară minerală obținută din cărbunii bruni prin extracție cu solvenți.
Ceară vegetală-strat care acoperă suprafața plantelor, mai ales a fructelor.

CEREZINĂ
Produs obținut din rafinarea cerurilor de petrol.(fr. cérésine).

CLEI, cleiuri,

1. Substanță vâscoasă asemănătoare cu gelatina, extrasă din oase, din peşte, din unele plante sau obținute pe cale sintetică, cu ajutorul căreia se pot lipi între ele diverse obiecte sau părți de obiecte.
2. Suc gros care se scurge din scoarța unor arbori şi care are proprietatea de a se solidifica în contact cu aerul.

CREION, creioane,

Ustensilă pentru scris sau desenat, constituită dintr-o mină neagră sau colorată, protejată de un înveliş de obicei din lemn; beţişor făcut din argilă combinată cu diferite substanţe, cu care se poate desena în diferite culori. – Din fr. crayon.

În gravură se foloseşte tipul de creion litografic sau cel clasic cu mină de grafit.

CĂRBUNE

Creion negru obţinut dintr-un lemn de esenţă foarte moale, carbonizat, folosit la desen, crochiuri, schiţe etc.

CÂRPĂ, cârpe,

Bucată de pânză sau de stofă (veche), folosită de obicei în gospodărie (la ştergerea prafului, a vaselor etc.), ca materie primă în industria hârtiei etc. Din bg. kărpa, scr. krpa.

COLOFÓNIU

Reziduu de culoare galbenă-roşcată obţinut după îndepărtarea terebentinei din răşina de conifere, folosit în industria hârtiei, a lacurilor, a cauciucului etc.; sacâz. – Din ngr. kolofónion, germ. Kolophonium.

CAMAIEU- Gravură pe lemn lucrată în tonurile apropiate ale aceleiaşi culori. Acest gen de gravură s-a practicat în mod obişnuit în secolul al XVI- lea, în Germania şi în Italia. Se pare că procedeul a fost pus la punct de artiştii germani Lucas Cranach şi Hans Burgkmaier, la începutul secdolului al XVI- lea. Tot atunci, italianul Ugo De Carpi a descoperit, independent de aceştia, tehnica în camaieu. Maniera italiană imită, într-o oarecare măsură, laviul. Expresioniştii germani au reluat procedeul, imprimându-i însă tonuri violente.

2. (în domeniul picturii) Pictură monocromă, realizată în tonurile aceleiaşi culori, jocurile de nuanţe de la deschis la închis, lăsând impresia unui relief sculptat.

CLIŞEUL-

1. Formă de tipar plană sau cilindrică, cofecţionată din metal, lemn, cauciuc, materiale sintetice etc., care conţine copia unui text sau desen şi cu ajutorul căreia se reproduce şi se imprimă originalul.

Clişeul are o suprafaţă activă cu elemente tipăritoare şi alta neutră, care nu primeşte cerneală la imprimare. Desenul se execută prin gravare manuală, mecanică, electromecanică, fotomecanică sau fotochimică. Clişeul se multiplică prin stereotipare sau galvanoplastie la tipar înalt, prin repetare şi multiplicare fotografică pentru toate procedeele de tipărire. La tiparul policrom se prepară câte un clişeu parţial pentru fiecare culoare.

-Clişeu cu raster, clişeu tipografic sau ofset obţinut cu ajutorul unui raster care permite reproducerea imaginilor în semitonuri.

-Clişeu galvanic, clişeu metalic, de pildă zincografic, acoperit, prin depunere galvanică, cu metale dure în vederea obţinerii unor tiraje mari. Prin metalizare cu crom se pot realiza tiraje până la două milioane de exemplare;

-Clişeu în similigravură, formă de tipar înalt divizată în puncte, pentru tipărirea reproducerilor monocrome (autotipii) sau policrome (tricromii) în semitonuri;

-Clişeu îngropat- înseamnă un clişeu încadrat de text pe două sau mai multe laturi. Clişeul

încadrat pe două laturi se așează în capul sau la baza paginii, cel pe trei laturi, în partea superioară a paginii, cel pe patru laturi, în centrul optic al paginii;

-Clișeu linear- clișeul care are la bază un original cu elemente de aceeași intensitate, fără semitonuri. Desenul se poate face direct pe placă sau se transpune prin transport, după ce a fost executat cu tuș litografic sau cerneală autografică pe hârtie specială. Pentru desene în creion, se va folosi un creion gras litografic pe hârtie granulată. Alteori se recurge la transport indirect: desenul se face mai întâi pe o piatră litografică și de pe aceasta se transportă pe placa de zinc. Cel mai utilizat procedeu este copierea fotografică a desenului pe placă. Clișeul linear se folosește pentru a reproduce desene în peniță sau creion, litografii monocrome, gravuri în piatră, cupru, oțel etc.;

-Clișeu lipit- clișeu pentru tipar înalt, preparat pe o placă de stereotipie cu scopul de a obține imagini clare. Se folosește pentru periodice ilustrate;

-Clișeu mixt- clișeu realizat prin combinarea procedeelor de clișeu cu raster și liniar;

-Clișeu ofset- clișeu metalic (zinc sau aluminiu) executat de obicei pe cale fotochimică, în care placa este mai întâi sensibilizată prin două structuri suprapuse care permit o corodare mai profundă.

Imprimarea cu clișeul ofset se face planografic prin intermediul unei pelicule de cauciuc;

-Clișeu permatip- formă de tipar înalt compusă din straturi și obținută prin presarea directă a unei combinații de materii plastice după plăci zincografice pe care s-au lăsat marginile și părțile neutre. Clișeul permatip prezintă astfel o suprafață activă foarte dură, susținută de un strat intermediar de masă termoplastică ce formează un fel de pernă elastică datorită căreia pot fi efectuate variații foarte fine ale tiparului, corespunzător calității suprafeței și grosimii hârtiei. Clișeul permatip se fixează pe un suport de magneziu sau de aluminiu. Se folosește mai ales la imprimare pe carton și folii, în mai multe culori, la mașini rotative și plane de tipar înalt;

-Clișeu tăiat- clișeu executat prin gravare manuală, într-un material ușor de prelucrat (carton, celuloid, lemn, linoleum, plumb etc.) prin tăiere cu dăltița și cuțitașul. Se folosește ca clișeu de fond, alb-negru, la confecționarea de ornamente, litere de corp mare, pentru inscripții, viniete, pentru ilustrații de artă etc.;

-Clișeu zincografic- clișeu obținut pe o placă de zinc acoperită cu un strat fotosensibil ce se expune la lumină prin intermediul unui negativ al imaginii de reprodus, după care se developează. Se presară apoi praf de asfalt de siria care aderă, prin încălzire, la părțile plăcii ce nu trebuie adâncite, celelalte fiind supuse acțiunii unui acid.

CREION- maniera creion- Procedeu de gravura care imită desenul in creion- "maniere au crayon". Compoziția se execută prin perforarea stratului de verni, care acoperă placa, cu o serie de instrumente ascuțite și ace de diferite forme si mărimi. Dupa corodare imaginea se retușează. Paternitatea acestei tehnici a fost revendicata de trei gravori francezi: Gilles Demarteau (1722-1776), Jean Charles Francois [1717-1769] si Louis Bonnet [1743-1793]. Acesta din urmă a gravat în culori, folosind o placă pentru fiecare ton sau culoare. Maniera creion a fost utilizată mai ales pentru a obține reproducere dupa desenele artiștilor "galanți" ai epocii: Boucher, Fragonard și Watteau. Odată cu apariția litografiei, maniera creion a căzut în desuetitudine.

CROMOTIPIE- denumire generică pentru toate procedeele de tipar în culori.

DILUANT
Substanță care diluează – Din fr. diluant.

ELECTROD, electrozi,

Conductor electric prin care intră sau iese curentul dintr-un mediu conductor sau din vid. – Din fr. électrode.

EMULSIE, emulsii,

Amestec dispers format din două lichide insolubile unul în celălalt (emulsia de ou). Strat sensibil la acțiunea luminii, depus pe plăcile şi pe filmele fotografice. – Din fr. émulsion.

ELECROGRAVURĂ- gravură obținută prin corodare electrolitică.

FOTOGRAVURĂ-ansamblu de procedee pentru obținerea formelor de tipar cu ajutorul fotografiei şi al gravării chimice sau electrolitice, heliogravură. Bazele tehnicii de fotogravură au fost puse în 1850 de francezul Firmin Gillot.

2. Stampă obținută prin acest procedeu.

FOTOGRAFIE-

1.imagine a unui subiect transpus pe hârtie fotografică.

2.fotografia de asigurare , fotocopie sau clişeu executat după un document înainte de restaurare, în vederea asigurării conținutului acestuia față de eventuale accidente. Fotografia de asigurare serveşte totodată ca martor în evaluarea calității lucrărilor de restaurare.

3. Tehnică de fixare a imaginilor pe stratul fotosensibil care acoperă un suport solid cu ajutorul reacțiilor fotochimice ce au loc în substanța sensibilă din acest strat. Noțiunea de fotografie a fost introdusă de astronomul engley John F.W.Herschel (1792-1871), care a reuşit să fixeze imaginea obiectelor exterioare cu ajutorul luminii. În 1839, un alt francey, Jaques-Mande Daguerre (1787-1951) a pus la punct dagherotipia, procedeu de reproducere a fotografiei pe metal, brevetat în 1839, dată oficială a inventării fotografiei. Englezul Fox Talbot (1800-1891) a perfecționat tehnica şi a introdus hârtia fotografică. În 1848, fizicianul francez Alexandre E. Becquerre (1820-1891) a obținut primele fotografii în culori. În țara noastră primele fotografii de certă valoare artistică şi documentară au fost realizate, după 1844 de pictorul Carol Popp de Szatmary (1812-1888). El este totodată cel dindâi reporter de război din lume, prin participarea sa la războiul di Crimea.

FOTOLITOGRAFIA-tehnică de preparare a formelor de tipar plan în care desenul sau textul este reportat pe piatră, metal sau material sintetic cu mijloace fotografice; litografie. Procedeul a fost pus la punct în 1853 de chimistul francez Alphonse Pointevin (1819-1882). 2. Stampă obținută prin această tehnică.

FOTOMETALOGRAFIE- Denumire generică pentru procedee fotolitografice la care copierea se face direct de pe negativul fotografic pe o placă de metal (zinc, aluminiu) sensibilizată. Fotometalografia, este de regulă folosită la pregătirea formelor de tipar ofset şi în cartografie.

FOTOELECTROGRAVURA- procedeu de reproducere electrografică.

-Fotoelectrografie directă, fotoelectrografie bazată pe atragerea cernelii de către straturi de materiale conducătoare depuse pe suportul de imprimare. fotoelectrografia indirectă-xerografie.

FOTOZINCOGRAFIE-procedeu de reproducere a unui desen prin transport fotografic pe o placă de zinc.

FOTOTIPIE- Cel mai vechi procedeu de reproducere fotomecanică în care se utilizează clişee de gelatină. Denumit iniţial fotocolografie, sistemul a fost brevetat în 1855 de francezul Alphonse Pointevin. Introducerea fototipiei în practică a fost realizată tot de un francez. Tessie du Motay, în 1865. Corespondentul german al fototipiei este albertipie, de la numele inventatorului Joseph Albert.

2. Reproducere obținută prin acest procedeu. colotipie, fotogelatinografie, heliotipie.

GAZ, gaze,

1. Nume generic dat corpurilor fluide cu densitate redusă, incolore, uşor deformabile şi expansibile, care, din cauza coeziunii moleculare slabe, nu au o formă proprie stabilă şi tind să ocupe întregul volum pe care îl au la dispoziție.

2. Gaz lichefiat- amestec de gaze combustibile uşor lichefiabile, obținut prin extragerea directă din gaze de sondă sau prin distilare din unele produse petroliere, păstrat în stare lichidă în butelii. – Din fr. gaz.

GRĂSIME, grăsimi,

1. Substanță unsuroasă răspândită în țesuturile animale şi în plante, formând, la om şi la unele animale, primul strat de sub piele, care acoperă muşchii.

2. Pată de grăsime

GUMĂ, gume,

1. Substanță vâscoasă, secretată de unele plante sau obținută pe cale sintetică, având proprietatea de a se întări în contact cu aerul, folosită în industrie. ◊ Gumă arabică. 2. (Pop.) Şiret elastic sau fâşie elastică fabricate din gumă (1); elastic. 3. Mic obiect de cauciuc folosit la ştergerea urmelor de creion sau de cerneală de pe hârtie; radieră. 4. (În sintagma) Gumă de mestecat = pastă de mestecat, aromatizată, obținută din gumă (1). – După fr. gomme, it. gomma. Cf. lat. g u m m i, germ. G u m m i.

GRAVURA-arta şi tehnica de a trasa, inciza sau grava desenul pe un material, in adâncime, relief sau în plan.

GRAVURA ÎN DĂLTIȚĂ - (burin) - Tehnica de gravare in adâncime cu ajutorul unui instrument de gravat, compus dintr-o tijă de oțel dur cu secțiunea pătratică sau rombică. Una dintre extremități este tăiată oblic sub un unghi de 45 de grade pentru a forma o muchie tăioasă. La celălălt capăt se află un mâner de lemn în formă de ciupercă. Tehnica de imprimare se realizează după următorul procedeu: se aplică cerneala pe toată suprafata plăcii, apoi se şterge în aşa fel, încât să rămână pline doar şanțurile adâncite ale desenului. Prin presarea puternica a foii de hârtie pe întreaga suprafață a plăcii, se obține stampa finală. Desigur, imprimarea fiecărui exemplar pretinde aplicarea cernelii prin acelaşi procedeu.

Pentru tiraje limitate, placa se anulează după încheierea seriei.

GRAVURA ÎN ADÂNCIME - Săparea sau incizarea compoziției în profunzime (taille douce) în general pe o placa de metal cu ajutorul unui instrument ascuțit sau cu acid.
Caracteristici: Semitonurile se realizează prin intersecțiile de linii ordonate sau dezordonate, dar ele mai pot fi obținute şi prin transferarea unor cantitați mai mari sau mai mici de cerneală corespunzatoare adânciturilor gravate. Această din urmă posibilitate reprezintă cel mai specific atribut al gravurii în adâncime. Linia este precisă şi expresivă.

GRAVURA COLORATĂ - amestec substractiv şi a la poupee (aditiv)

Totalitatea procedeelor de a obține imaginii în culori pe baza unor suporturi gravate în metal, lemn piatra litografică

La gravura pe metal în adâncime există doua maniere de obținere a gravurii colorate: amestec substractiv, prin transparență şi a la poupee prin amestec fizic al culorilor.

Amestecul substractiv se realizează prin suprapunerea mai multor plăci, pentru fiecare culoare, negrul şi culorile fundamentale.

"A la poupee"- înseamnă folosirea unei plăci de metal care în momentul încerneluirii primeşte toate culorile în acelaşi timp, repartizate cu o serie de tamponaşe.

GRAVURA IN RELIEF- tehnica ce, prin vechimea apariției, prin impunerea legilor domeniului, a stat la baza tuturor tipurilor de gravură. Se bazează, pe folosirea unei suprafețe plane, ocolite de dălți care sapă in jurul acestora. Suprafața plană, deci cea activă, este, in principiu, transpunerea unui desen, a unei imagini plastice intenționată de artist. Realizarea unei asemenea planşe de lemn poate avea două variante: una, mai la îndemână, curentă, constând în debitarea lemnului de-a lungul fibrei, precum se obțin scândurile în construcție, alta prin tăierea trunchiului secționând fibra. În cadrul acestei tehnici, mai avem un procedeu de a realiza suprafețe active prin săparea într-un material sintetic denumit generic linoleum.

GEN- Fel, soi, tip care identifică o categorie de obiecte, ființe, fenomene etc. Diviziune obținută prin clasificarea creațiilor artistice dupa formă, stil, temă.

GALVANOPLASTIE- tehnică de obținere a copiei unui obiect sau de depunere a unor straturi metalice pe aceasta, pe cale electrolitică.

HELIOGRAFIE- Procedeu de tipar adânc pentru reproducerea şi multiplicarea originalelor în semitonuri, clişee preparate fotochimic. În 1813, francezul Nicephore Niepce (1765-1833) a pus la punct heliografia primul procedeu de tipar calcografic care stă la baza tehnicilor fotomecanice moderne.

HELIOGRAVURA- Ansamblu de procedee fotochimice şi fizice cu ajutorul cărora se execută clişeele de tipar în heliografie. -Gravură obținută prin aceste procedee. fotogravură.

INDIGO
hârtie-carbon. (~ pentru scoatere de copii.)

ILUSTRAȚIE, ilustrații, s.f.

1. Imagine desenată sau fotografiată destinată să explice sau să completeze un text.

2.Ilustrație de carte - gen al graficii prin care se prezintă tipuri sau momente esențiale ale unui text literar şi având, uneori, şi rol ornamental. Este un gen artistic în care, de-a lungul secolelor, datorită condiției specifice a gravurii față de tipar, s-au realizat numeroase compoziții plastice în tehnicile gravurii, în lemn, metal sau litografie.

Lacuri: (anularea tintelor, cologravură, protejarea împotriva acțiune corozive a acizilor sau mordanților)

LAC

Preparat lichid obținut prin dizolvarea într-un solvent volatil a unor rășini, uleiuri sau a altor substanțe şi care, întins pe suprafața unui obiect, formează în urma evaporării solventului o pojghiță solidă, dură, care ferește obiectul de influența aerului şi a umezelii.

LIFT GROUND- maniera zahărului- Procedeu de gravură care imită desenul în tuş. Desenul compoziției se execută direct pe placă, cu o soluție saturată de zahăr cu tuş, după care totul se acoperă cu un strat superficial de verni. Înainte de uscarea verniului se introduce sub un jet de apă. Locul unde a fost tuşa din soluția de zahăr, datorită dizolvării, aruncă verniul, eliberând suprafețe care devin suprafețe active, gata de corodare cu acid. După corodare operațiile de imprimare sunt aceleaşi cu celelalte tehnici in adâncime. Efectul este asemanător desenului în tuş direct pe hârtie cu ajutorul unei pensule.

MEDIUM

Substanță solidă, lichidă sau gazoasă, câmp electromagnetic sau gravitațional etc. în care se desfăşoară fenomenele fizice.

MEZZOTINTA - maniera neagră - Spre deosebire de celelalte procedee de gravare, la mezzotintă întreaga suprafață a plăcii se granulează în prealabil cu ajutorul unor instrumente speciale prevăzute cu dinți (leagăn, rocker) ceea ce ar face posibilă, la imprimare, obținerea unor suprafețe de un ton negru intens. Suprafețele granulate se pot netezi, până la lustruire completă, cu ajutorul unor instrumente numite răzător şi brunisor. Acestea nu mai prind cerneală sau o rețin atât cât este necesar pentru tonurile luminoase. O reaccentuare a tonurilor închise se poate realiza prin întărirea adânciturilor cu ajutorul acelor de gravat. Gravura în mezzotinto a fost inventata de germanul Ludwig von Siegen (1609-1673). Prima sa lucrare, Portretul Ameliei Elisabetha, datează din 1642.

MATERIALITATE s.f. Însuşirea de a fi material, de a avea existență materială; natura materială a ceva. (Pr. : -ri-a-) - Din fr. materialiste, germ. Materialismus.

MODALITATE, modalități, s.f.

1. Procedeu, mijloc, manieră, metodă folosită în vederea realizării unui scop, în cazul nostru obținerea de clişee de gravură şi imprimarea de stampe.

NEGRU DE FUM

Pigment necesar în tipul de vernis clasic şi în cerneala de probă.

OFSET- procedeu de imprimare în care elementele tipăritoare ale formei se află în acelaşi plan sau uşor adâncite faţă de cele netipăritoare. Forma este o placă subţire de metal care se poate modela după un cilindru pentru imprimarea rotativă. De regulă, ea este confecţionată din plăci bimetalice alcătuite dintr-un strat gros de cupru şi unul subţire de crom. Natura chimică a celor două metale asigură pe de o parte, aderenţa cernelii grase la elementele tipăritoare, oleofile, din cupru şi, pe de altă parte, respingerea cernelii şi aderarea apei de umezire la elementele netipăritoare hidrofile, din crom. Un cilindru de cauciuc preia imaginea de pe placă şi o transpune pe hârtie, astfel că putem spune că reproducerea prin ofset este indirectă, dat fiind că forma de tipar poartă o imagine directă şi nu inversată, ca la celelalte procedee de tipar. Copierea originalului se face direct, pe cale fotochimică sau indirect, prin transport de pe clişeu, ca în litografie. Procedeele moderne folosesc fie fotografierea formei de text cules ca pentru tipar înalt, fie maşini de fotoculegere.

POINTE SECHE [DRY POINT] - Tehnica de gravare în adâncime cu acul. Suprafaţa plăcii este incizata (zgâriată) direct cu un ac sau un vârf de diamant. Varietatea de tonuri realizată prin aceasta tehnică este mai săracă decât la tehnica aquaforte. Numărul de exemplare imprimate este redus deoarece semnele gravate superficial ale imaginii se şterg treptat, la presări succesive, astfel încât un maximum de exemplare ar reprezenta şase stampe.

PARAFINĂ, parafine

Substanţă solidă, albă şi translucidă, formată dintr-un amestec de hidrocarburi saturate obţinute la distilarea ţiţeiului sau a cărbunilor şi întrebuinţată la fabricarea lumânărilor, la impregnarea hârtiei şi a ţesăturilor, ca materie primă în industria chimică etc. – Din fr. paraffine.

PIGMENT, pigmenţi,

1. Substanţă colorată naturală produsă de celulele plantelor şi animalelor şi care colorează în mod specific ţesuturile sau lichidele organice ale acestora.

2. Particulă solidă, colorată, insolubilă în mediul în care este suspendată, întrebuinţată în industrie pentru colorare. – Din fr. pigment.

PLASTIC

Masă plastică sau material plastic-produs sintetic de natură organică, anorganică sau mixtă care se poate prelucra uşor în diferite obiecte, la cald sau la rece, cu sau fără presiune. – Din fr. plastique.

PUDRĂ, pudre,

Material solid prefăcut în pulbere. Pulbere fină rezultată din mărunţirea unor corpuri solide de amidon sau orez (parfumată şi uneori colorată), care se întrebuinţează ca fard. Pulbere fină dintr-o substanţă medicamentoasă, folosită mai ales pentru acoperirea, protejarea sau tratarea pielii. – Din fr. poudre.

PENSULĂ, pensule,

Instrument alcătuit dintr-un smoc de fire de păr sau de material plastic prinse într-o coadă de lemn sau de metal, care serveşte mai ales la întinderea vopselelor şi a lacurilor pe o suprafaţă. – Din germ. Pinsel.

PASTEL, pasteluri,

Creion colorat, moale, pentru desen, făcut din pigmenți pulverizați, amestecați cu talc şi cu gumă arabică.

Desen executat cu acest fel de creioane. – Din fr. pastel, it. pastello.

În gravură se folosesc atât pastelurile uleioase pentru a determina o suprafață activă cât şi pastelurile uscate pentru a monotipiza o stampă.

PLEXIGLAS

Masă plastică transparentă incasabilă, din care se fac diferite obiecte rezistente la şocuri şi la trepidații; sticlă organică, stiplex, polimetacrilat. – Din germ. Plexiglas, fr. plexiglas.

POINTILLE [stipplle]- Procedeu de gravură în adâncime care constă în redarea tonurilor printr-un conglomerat de puncte de diferite forme şi marimi; gravura punctată, stipple. Tehnica pointille este asemănătoare manierei creion cu care adesea se combina. Un reprezentant de seama al acestui gen de gravură este florentinul Francesco Bartolozzi [1727-1815].

RĂŞINĂ, răşini,

Nume generic dat unor substanțe lipicioase, inflamabile, secretate de diferite plante, mai ales conifere, sau produse pe cale sintetică.

RASTER- dispozitiv optic circular sau dreptunghiular format dintr-o combinație de puncte sau linii trasate pe o folie care se fixează în fața peliculei sau plăcii fotografice, pentru descompunerea imaginii în puncte pătrate, eliptice sau rotunde de aceeaşi densitate, dar de dimensiuni diferite, care crează semitonurile pentru tipar;

-Sită fotografică, tramă.

Rasterul serveşte la obținerea reproducerilor mono şi policrome în semitonuri (la tipar înalt) prin procedeul similigravurii fotochimice la tipar plan (mai ales ofset) etc. În 1851 englezul W.H.Talbot a aşezat în fața plăcii sensibile, în timpul expunerii, o țesătură cu ochiuri fine, realizând primul raster şi totodată, prima similigravură.

SCULĂ, scule,

Piesă folosită pentru prelucrarea unor materiale solide, în scopul schimbării formei, a dimensiunilor şi a proprietății acestora; unealtă, instrument.

Gravura în înălțime Fig. 1 Gravura în adâncime Fig. 2

SARE, săruri

1. Substanță cristalină, sfărâmicioasă, solubilă în apă şi cu gust specific, care constituie un condiment de bază în alimentație şi este folosită în industria conservelor, în tăbăcărie, în industria chimică etc.; clorură de sodiu.

2. Substanță chimică formată de obicei prin reacția unui acid cu o bază.

3.Sare amară-substanță chimică sub formă de praf alb, întrebuințată în medicină ca purgativ; sulfat de magneziu.

4. Sare de lămâie- acid citric. – Lat. sal, salis

SILICON, siliconi,

Compus macromolecular cu structură analoagă corpurilor organice, în stare fluidă sau sub formă de răşini, alcătuit din lanțuri sau cicluri de atomi de siliciu care alternează regulat cu atomi de oxigen. – Din fr. silicone.

SICATIV (Despre uleiuri) Care se usucă repede. ♦ (Substantivat, n.) Substanță care se adaugă uleiurilor pentru a le face să se usuce repede. – Din fr. siccatif, lat. siccativus.

SEU

Grăsime animală obținută din țesuturile grase ale bovinelor, ovinelor şi cabalinelor, întrebuințată în industrie şi, mai rar, în alimentație.– Lat. sebum.

SOLVENT

Substanță chimică (lichidă) care are proprietatea de a dizolva în masa ei alte substanțe; dizolvant. – Din engl. solvent

STICLĂ,

1. Substanță solidă, amorfă, transparentă, translucidă sau opacă, dură, cu un luciu particular, lipsită de flexibilitate, casantă, rău conducătoare de căldură şi de electricitate, formată dintr-un amestec de silicați şi obținută prin topire.

2. Sticlă optică-material sticlos cu proprietăți speciale în privința indicelui de refracție, de o mare omogenitate în compoziție, folosit la fabricarea lentilelor şi a prismelor aparatelor optice.

3. Placă subțire de sticlă cu care se închide cadrul ferestrelor, al unor uşi, cu care se acoperă tablourile etc.; geam.– Din sl. stíklo.

SUGATIVĂ, sugative,

Hârtie sugativă - hârtie poroasă şi groasă, special făcută pentru a suge cerneală; sugătoare.

SPECIFIC, Din fr. specifique.

1. Care este propriu, caracteristic unei ființe, unui lucru sau unui fenomen; particular, distinct. În cazul nostru, atributele particulare care dau identitate unei tehnici sau maniere de gravură aşa precum şi caracteristicile unor tehnici de figurare plastică transpuse în gravură.

2. Caracterul propriu, particular, special al cuiva sau a ceva; specificitate, notă distinctivă. -

STÁMPĂ, stampe, s.f. Imagine imprimată, de obicei pe hârtie, după o placă de metal sau lemn, sau piatră gravată. – Din it. stampa.

STEREOTIPARE- procedeu de reproducere şi multiplicare a unei forme de tipar înalt (clişeu pantografic) prin scoaterea unor copii de pe această formă şi turnarea lor în metal, fără a recurge la o nouă culegere a textului, care se aplică la tirajele mari pentru a nu uza literele.

-Reimprimări ale aceleiaşi ediții, executate de clişee curbe, pentru maşini rotative,

-Obținerea simultană a mai multor imprimate, atunci când un clişeu poate încăpea în mai multe exemplare în formatul maşinii de tipar etc. Stereotipia a fost inventată în 1725 de William Ged, bijutier scoțian din Edinburgh. În 1739, el a imprimat cu acest sistem prima carte, "Sallustri Bellum Catilinarium".

SIMILIGRAVURA-ansamblu de procedee fotochimice, fotomecanice sau fotoelectronice folosite pentru executarea unui clişeu pantografic divizat în puncte. La similigravura fotochimică clişeul în puncte se realizează prin intermediul unui negativ fotografic obținut, la rândul său, prin intercalarea unei site între obiectiv şi placa sau pelicula fotosensibilă. La similigravura fotomecanică şi fotoelectronică, împărțirea clişeului în puncte sau linii se efectuează prin gravarea directă a suprafeței neutre a clişeului, cu un dispozitiv de gravare acționat fie de celule fotoelectrice, comandate de variațiile de luminozitate ale originalului, fie de impulsurile electrice emise de un tub cu catod fotosensibil.

2. Reproducere obținută prin procedeul similigravură, după un original monocrom, care se numeşte autotipie, iar cea după un original policrom, cromotipie, tricromie sau tetracromie.

TEREBENTINĂ, terebentine,

Lichid incolor, cu miros pătrunzător, obținut prin distilarea răşinilor de conifere şi folosit în industrie şi în medicină. [Var.: (pop.) terbentínă, terpentínă s.f] – Din fr. térébenthine.

TUŞ, tuşuri,

1. Cerneală specială (mai ales neagră), rezistentă la apă, folosită la anumite desene, la aplicarea ştampilelor, în poligrafie etc.

2. Substanță solidă sau lichidă, de culoare neagră, obținută din negru de fum şi folosită la desen.– Din germ. Tusche, rus. tuş.

TUF, tufuri,

Rocă formată prin acumularea şi consolidarea cenuşii, nisipului etc. provenite din erupțiile vulcanice.

Tuf calcaros-rocă sedimentară formată prin depunerea bicarbonatului de calciu din apele calcaroase. – Din fr. tuf.

Se foloseşte în amestec cu uleiul de măsline pentru a realiza tinte regulate, pe suporturile de cupru sau alamă.

TETRACROMIE - procedeu de tipar policrom la care, alături de cele trei culori fundamentale folosite în tricromie, se adaugă a patra, negru sau cenuşiu închis, pentru obținerea de efecte tonate mai accentuate. Imprimarea se efectuează prin suprapunerea celor patru culori, pentru fiecare preparându-se un clişeu original pe cale fotochimică. (cuadrocromie, cvadricromie,patrucromie, tipar în patru culori.)

TIPAR (poligr.) Totalitatea procedeelor de executare a formelor de imprimare, după texte, ilustrații şi de obținere a unor copii, prin presare pe hârtie sau pe alt suport a formelor acoperite parțial cu cerneală. Dupa modul de interacțiune dintre forma si materialul pe care se imprimă, se deosebesc trei procedee fundamentale de tipar: adânc, înalt si plan.

TRICROMIE- ansamblu procedeelor fotochimice de reproducere a unui original în semitonuri policrome prin descompunere în trei copii, câte una pentru fiecare culoare fundamentală şi realizarea unui clişee pentru fiecare copie în parte, în vederea imprimării succesive prin suprapunere.

Tipar în trei culori. Primele experimente de tricromie au fost realizate de fizicianul scoțian James Clerk Maxwell (1831-1879)

ULEI uleiuri,

Lichid gras de proveniență vegetală, animală, minerală sau sintetică, insolubil în apă şi mai uşor decât ea, folosit în alimentație, în industrie etc.

VASELINĂ, vaseline,

Substanță vâscoasă obținută prin rafinarea fracțiunilor grele de la distilarea țițeiului, ori prin amestecarea cu parafină a unor uleiuri, minerale, folosită ca unsoare pentru pielărie, ca lubrifiant etc. sau (în stare pură) ca unguent în farmacie şi în cosmetică. – Din fr. vaseline.

VERNIS

Soluție formată din răşini (naturale sau artificiale) şi dintr-un solvent, care, aplicată pe anumite obiecte, formează la uscare un strat neted şi lucios, cu rol ornamental sau protector.

VERNI MOU - gravura in verni moale - Procedeu de gravură în aquaforte în care artistul desenează cu un creion, pe o foaie de hârtie, care este aşternută pe o placă acoperită cu un vernis special păstrat moale datorită unei grăsimi în compoziție. Prin presiunea creionului, coala de hârtie aderă la placă luând cu sine particule de vernis. Dupa corodare se obține o linie masivă, granulată, care reproduce desenul în creion.

XEROGRAFIE- Procedeu special de tipar, fără contact între formă şi suport, la care se utilizează, pentru reproducerea şi imprimarea textelor sau imaginilor, fenomenul de electrizare statică şi de fotoconductibilitate.

-Fotoelectrografie indirectă, tipar xerografic.

XILOGRAVURA-LEMN ÎN FIBRĂ- gravura in fibrĂ inseamnă materie ieftină şi o anume lejeritate de excavare mai ales de-a lungul fibrei dar şi semne plastice, trasee mai economic datorită faptului că tăieturile perpendiculare pe fibră sunt mai dificile, creează ruturi.

XILOGRAVURA- LEMN ÎN CAPUL FIBREI- cere operațiuni laborioase de obținere a plăcilor de gravat, realizate în general prin alipirea unor segmente mai mici de aceeaşi grosime, pentru obținerea unei suprafețe convenabile. Semnele care pot fi gravate pe acest suport, sunt mai vioaie, au trasee fluide, pot traduce intenții artistice mult mai personale.

Specificitatea acestui gen de gravură constă în soliditatea, caracterul ferm al semnului gravat, condiția lui definită numai prin dimensiuni de suprafață, îi dă o garanție a forței desenului respectabilității şi, în egală măsură, o urmă palpabilă a amprentei imprimării (structurile lemnului, prin fibră, sunt prezente în cazul unei încerneluiri corecte). Pe de altă parte, dificultățile de gravare, obligă artistul la simplifcări de semne, la soluții grafice de sinteză, la exprimări concise.

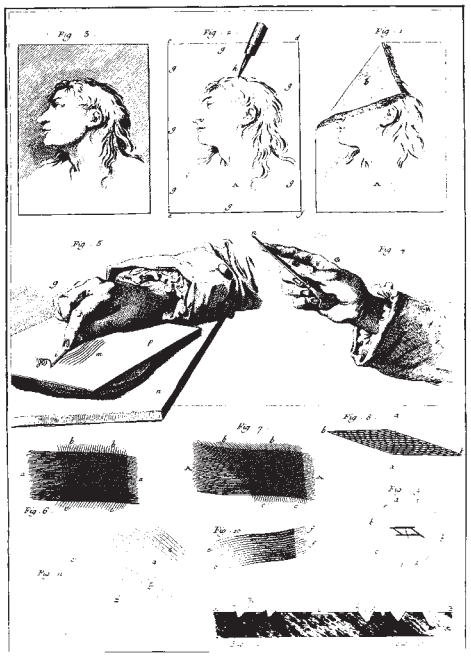
Zahăr

ZAHĂR s.n. 1. Specie de zaharoză de culoare albă cristalizată, uşor solubilă în apă, cu gust dulce şi plăcut, obținută mai ales din sfecla de zahăr sau din trestia de zahăr şi constituind unul dintre produsele alimentare de bază.

SUMMARY

-MATERIALITY-

AN ETERNAL THEME OF ARTISTIC FIGURATION



L'ENCICLOPEDIE Diderot d'Alembert. Gravure - Sculpture

As long as we acknowledge that the images discovered thousands of years ago inside the caves of Altamira are the first manifestations of a work of art, and in the sense that these images have not only a spiritual message, but also a solid, material foundation, we must also accept as an inherent subject of study the topic of materiality. Undoubtedly, unlike other art forms, the visual arts are created on a physical, concrete medium with forms that have a plastic substance with well known attributes such as: volume, color and texture. Although these images are identified as creative works with a spiritual message, the fine arts fulfill their process of becoming in a tangible, substantial and an irrefutable materiality, which coexists naturally with the spiritual message, be it secret or explicit. We cannot fully appreciate an artwork without carefully studying and understanding both its visual

and tactile seductions. As such, we have to consider the irrefutable importance of the materiality of a work of art.

This constitutes the topic of the study here presented.

Together with a great number of practicing artists, we continue to believe in the esthetic and expressive virtues of a work of art, qualities that derive from the concept of materiality. Even when we take into account different tendencies in such contemporary art forms, in which the computer is used, and in which the real is reconstructed as virtual reality and the message of the work is reconstructed in visual media, the topic of materiality is relevant still. This comes as a consequence of our need to appreciate the quality of the referent in plastic form that tries to capture and represent reality on one hand, and on the other, the study of the great value of a work of art as a physical, concrete construct is in itself a noble reevaluation.

We are taking then, about the esthetic appreciation not only in terms of the message conveyed, but also from the point of view of the medium which makes its creation possible; in terms of the art of printmaking, for example, we can talk about the beauty of the printed (engraved) traces, of the quality of the black and gray colors, and of the seduction of the paper on which such traces are made, and which in turn draw our attention back to them. On the other hand, we cannot set aside the history of the first millennia, which shows us that the topics of figuration take as a subject the evocation of a visible motif, be it grass, water, wood, rock, or COAPSA. Even if we don't accept such observations as: the history of figuration can be summarized as the "history of gradual discovery of appearances" as Roger Fry proposes referring to the subject of

mimetic representation, we cannot but accept that in its dialogue with the visible world and in an effort to create, the artist has to deal with clear themes that have not changed much over time, such as: the definition of the subject, the suggestion (idea) of forms and their materiality.

Therefore, an important part of this study will investigate the subject of materiality in printmaking, keeping in mind the important role that this kind of art has had up until the birth of CLISEOGRAFIE -- that old artistic technique of reproduction (multiplication) of originals from the vast domain of the fine arts.

It is important to accept the idea that, in the particular case of printmaking as an artistic field, we are dealing, as a primary object of study, with a double condition of the concept of materiality:

a. that of the physical presence of the painting, sculpture or printmaking as an art work in itself and as a predominant motif of those subjects, when printing did not yet exist. In this case, only the mastery of the printmaker could represent mimetically the softness of painted nuances, the luster of marble, the quiet brilliance of bronze. In the absence of the photographic document, during three or four hundred years, only printmaking could reproduce (multiply) and make known to the world famous works of art.
b. That of the specific way that belongs to the artistic genius, by which the references of the visible motifs, with such nuances of materiality could be represented in the work of art. This second hypothesis of the concept of materiality is imposed in terms of printmaking as a genre that stands by itself. The printmaker, when confronted with the provocations of the visible world, and wants to

reconfigure in the two-dimensional space of the printmaker's plate, the real, visible motifs, he has to conform to an eternal theme that emerges in the fine arts: that of suggesting the materiality of visible references. The credibility of the scene printed is determined by the materiality of the represented motifs, such as, the mimicry of a real body, the persuasive evocation of grass and rock, the tactile quality of the silk, and others.

There is a second area of study we would like to discuss here. We can talk, as we mentioned before, about the charm or the precious texture of the paper used in printmaking, often made by hand, the velvety quality of the black colors, the nuances of grays or the tones of aqua tinta. In short, we are talking about the materiality of the printmaking in the same way that we talk about the meaningful materiality of a painting when we try to decipher its content, or when we admire the tactile surfaces of a marble or bronze sculpture.

Over the years, different artistic school and artistic orientations have given rise to different approaches to the theme of materiality. The problem of figuration, in short, it is to be found between the figuration as an end in itself and the denial of such end. For example, in Flemish painting, both in realism and naturalism, the tastes of the professionals as well as amateurs painters have imposed a pedantic preoccupation for the evocation to the point of confusion of the subject of materiality. The unmistakable identity of furs, silks, tapestries, metals, represented a glorious goal in itself. At the other end of the spectrum, we can fin the obvious indifference of the artist for material appearances, which sometimes went as far as to deny the solidity of objects and subjects, as we can see for example in cubism, constructivism, abstract expressionism, etc. Even in this

artistic field, however, we can notice that the interest in the topic of materiality was transferred to the concrete plane of the existence of a work of art, to the quality of colors and brush strokes, to the outward show of the backing (support) and the pictorial materials. Therefore, we can say that, even under the disguised affiliation of the work of art as object, the subject matter of materiality has always been present in the fine arts. The topic of materiality, as an implicit component of the artistic seduction, does not represent a concern only in the case of the figurative painting, but also, and in equal measure, in the non-figurative paintings, in which case we can talk about the attributes of the plasticity of matter itself. For example, the brightness or opacity of color, the roughness or smoothness of the pictorial fields, the boldness of brush strokes, the coarseness of carved surfaces in rock or the impeccable luster of a figure cast in bronze, the small but charming reliefs of a chiseled engraving, are enticing representations, never to be equaled by a photographic reproduction, not even by the best one.

The objective presence of a form from the visible reality means the identification of a shape (volume) that sustains its form, of a color that personifies it, and of a textural quality that makes it unmistakable. The coexistence of these three fundamental attributes represents the assurance of an objective, concrete existence of a form captured from the real world. As long as we acknowledge that for thousands of years the history of plastic images tried to convey the real, it is natural to also accept that the basic attributes of real forms have also become the basic forms of such plastic representation. Regardless of which real pattern (motif) is reconfigured in the work of art, the strokes of the drawing, of the engraving, of the China-ink or of the carving possess an inherent beauty due to a specific

materiality. Moreover, even when we talk about non-figurative art, the surfaces and the shapes produced will have immediate material characteristics, such as the expressive quality of traces, the vibration of color spots, the tactile quality of texture, all of which represent a concrete substance, which is both persuasive and touching. Hence we can talk about the concept of materiality as a concept in itself of the plastic sign not only as esthetic pleasure generated by this materiality, but also as a significant potential of its fundamental attributes. In this way, the painted line can suggest sincerity as well as firmness, a well-chosen tone of color can remind us of refined tastes; an engraved trace can reveal not only the artist's skill, but also his character.

During its long history, printmaking cannot be separated from printing. Therefore, this dissertation will examine the interferences as well as the individual moments of the techniques of printmaking and printing. At the same time, this thesis will present the definition of such techniques of printmaking as an artistic genre in itself.

During six centuries, printmaking has oscillated between art and craft, sometimes being accepted only as a field of support or aid. Nevertheless, printmaking has had the tendency to and has succeeded to establish itself since Renaissance as a distinct and well-regarded genre, which included prestigious artists; some of them have dedicated themselves exclusively to it.

From the beginning up until late Renaissance, printmaking was entirely in the service of printing, replacing it by each act of multiplication of a text, and especially by that of an image, which meant PRINT. In equal terms, each act of printing as multiplication

of texts means printmaking. In this way, the essential ways of printing, in height, depth and flatness, became as many forms of industrial printing, in which the principles of activation and neutralization of portions of the printing plate are exactly identical, while on the other hand, the differences are remarkable when we refer to the performance of new and resistant materials as well as the speed of printing. The historical points of reference, can be marked, even with all the difficulties caused by the uncertainty of printmaking by contrast to the skill of printing. The truth is that to the extent to which we cannot imagine our civilization without the contribution of printing, printing with its distinct modes would not have existed without printmaking. This is not simply a theory of "pro domo sua", but rather a solid legitimization of printmaking not only within the traditional arts, but also as a variety of techniques, which created the pillars of the civilization through images.

It is evident that, emphasizing the virtues of printmaking also required a systematic presentation of traditional techniques with regard to modern technology of printing, a topic that will be fully discussed in chapter II. In this way, the topic of printmaking – its performance and its limitations came up, especially when talking about its printing possibilities. As long as printmaking replaced printing or was accompanying it, as it was the case of texts with mobile elements, all its weaknesses and qualities were directly related to the process of printing: a greater number of copies, a more clear and equally matched in terms of images. The quality and texture of the paper, the fluidity of ink, the professional level in which pressure was carefully added up at the printing press in order to make sure that the printed text was carefully executed, constitutes a judicious performance. This kind of finesse of the evaluation of

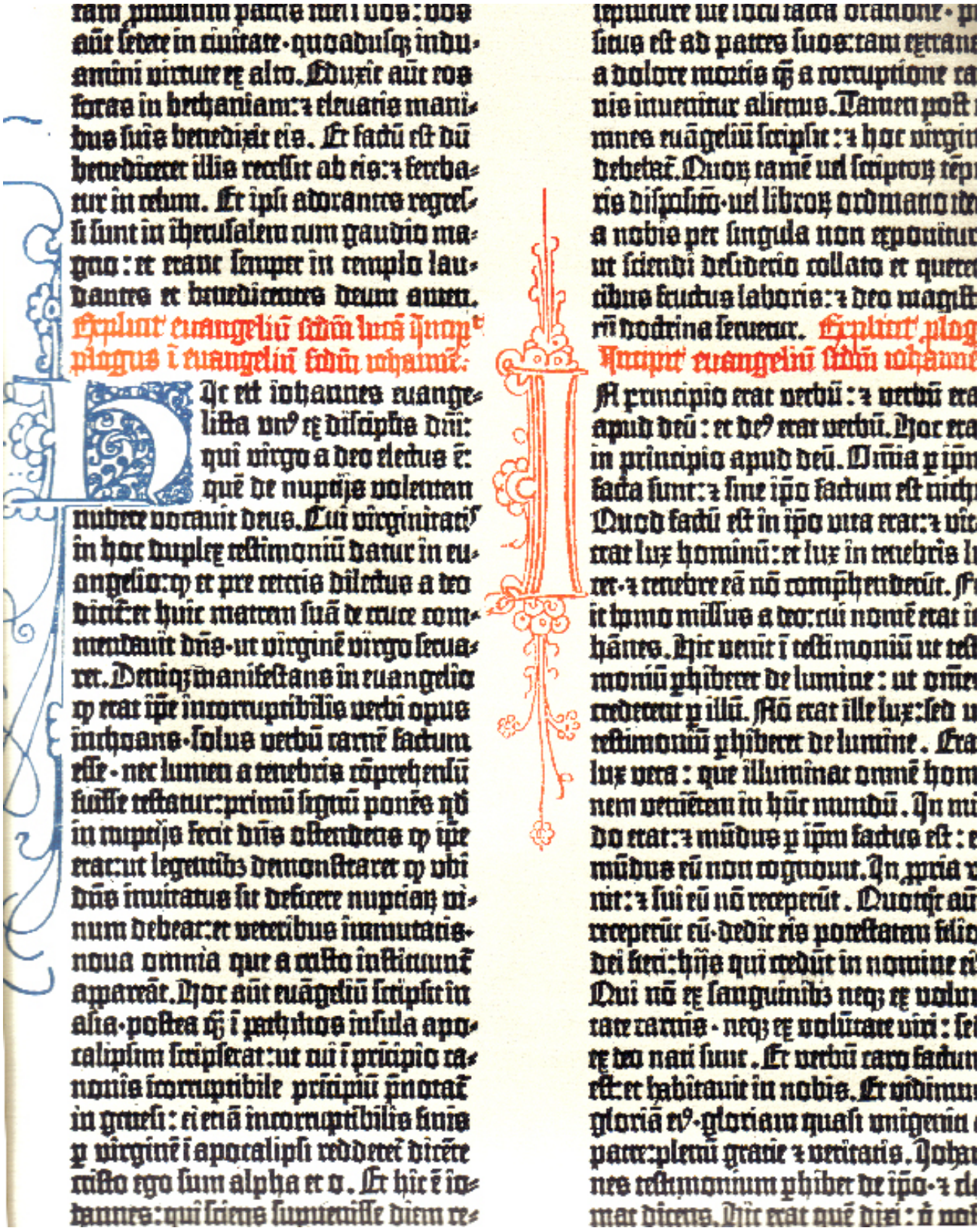
the presence of printmaking also points to a legitimization of the topic of materiality, at the level of its physical presence of the work accepted in the name of printmaking within the great inventory of graphic arts.

In short, this was a summary of the different reasons for choosing this important topic, as well as some of the most significant ideas that I plan to discuss in my dissertation.

In conclusion, we want to reiterate, two ideas that we discussed at the beginning of this presentation. First, during the long history of visual representation, the topic of materiality belongs to the theme of art as eternal. Second, in the artistic field called printmaking, which has a long and tortured history and whose importance was often overlooked, the topic of materiality is not only of extreme relevance from the point of view of esthetics and art history, but it also constitutes a captivating field of study.

FLORIN STOICIU

Index I. Condiția gravurii în perspectivă istorică - diagramă



Index II. Performanțele tehnicilor și manierelor gravurii raportate la tema materialității - diagramă

Index III. LISTA DE IMAGINII PE CAPITOLE

Prefața

Pag. 15. Fig. 1. MIhail Mănescu. "Ambiguitate I". Xilogravură, lemn în fibră
Pag. 15. Fig. 2. MIhail Mănescu. "Ambiguitate II". Xilogravură, lemn în fibră
Pag. 15. Fig. 3. MIhail Mănescu. "Ambiguitate III". Xilogravură, lemn în fibră

Argument

Pag. 17. Fig.1. Leonardo da Vinci, Cioconda, Ulei pe lemn, 77 x 53 cm (30 x 20 7/8 in); Muzeul Luvru, Paris
Pag. 17. Fig. 2. Michelangelo Buonarroti, David, Marmură, Galeria Academiei din Florența
Pag. 17. Fig.3. Rembrandt HARMENSZOON VAN RIJN Aquaforte și Pointe-Seche, ; Rijksmuseum, Amsterdam
Pag. 18. Fig. 4. Deutsche Illustrirte Zeitung. Gravură lemn în cap. 1892.
Pag. 18. Fig. 5. Deutsche Illustrirte Zeitung. (detaliu) Gravură lemn în cap. 1892.
Pag. 18. Fig. 6. Deutsche Illustrirte Zeitung. (detaliu) Gravură lemn în cap. 1892.
Pag. 18. Fig. 7. Deutsche Illustrirte Zeitung. (detaliu) Gravură lemn în cap. 1892.
Pag. 18. Fig. 8. Deutsche Illustrirte Zeitung. (detaliu). Gravură lemn în cap. 1892.

Introducere

Pag. 20. Fig. 10. "Trofeu" .Lucrare atribuită lui Polidor da Caravaggio. Peniță cu baiț peste carbune negru și hârtie tonată în verde. Lumina este rezolvată cu ajutorul cretei albe. Dimensiune 440 x 265 mm. Lucrarea se găsește la Muzeul Ermitaj.
Pag. 20. Fig. 11."The recent total eclipse of the Sun".Gravură lemn în cap. Graphic Illustrated Newspaper. 1888.
Pag. 21. Fig. 13. Paul Klee. The Pergola. 1910. Pointe seche. Muzeul de Artă Modernă, New York. S.U.A.
Pag. 21. Fig. 14. Detaliu. Gravură în dăltiță
Pag. 21. Fig. 15. Detaliu. Anonim German. "Versiunea Germană la fabulele indiene Bitpai. Ulm, 1483. Lemn în fibră.
Pag. 21. Fig. 16. Detaliu. Gravură lemn în cap. Graphic Illustrated Newspaper. 1888
Pag. 22. Fig. 17. Ilustrație de G.Dore și B. Jerrold, Londra, 1872. Xilogravură după Gustave Dore. Biblioteca publică din New York. S.U.A.
Pag. 22. Fig. 18. Hans Baldung Grien. "Coversation of St. Paul. Xilogravură lemn în fibră. Graphische Sammlung Albertina, Viena. Austria.
Pag. 22. Fig. 19. Janet McMillan. "Abstract". 1969. Gravură în adâncime colorată. 49 cm x 46 cm. Institutul Pratt, Brooklyn, New York. S.U.A.
Pag. 22. Fig. 20. Albrecht Durer. Adam și Eva. 1504. Aquaforte. Muzeul de Artă din Boston, S.U.A.

I.1. Atributele fundamentale ale formei vizibile și ale formei plastice

Fig. 26. (a, b, c, d, e, f). elemente texturale
Pag. 27. Fig. 2. Diferite sorturi de hârtie
Pag. 27. Fig. 3. Cerneluri de gravură
Pag. 27. Fig. 4. Florin Stoiciu. detaliu. 1996. Litografie maniera laviului. Colecție particulară
Pag. 28. Fig. 5. Detaliu. Dürer
Pag. 28. Fig. 6. Detaliu. Rembrandt

I.3.Repere istorice ale temei materialității

Pag. 31. Fig. 1. Peștera Lascaux, Taur
Pag. 31. Fig. 2. Scena de ospăț funerar, Teba, Mormântul lui Nakht. Mijlocul Dinastiei a XVIII-a
Pag. 32. Fig. 3. Flautist Mormântul Tricliniului către 470 î.e.n. Muzeul din Tarquinia
Pag. 32. Fig. 4. Cap de Fată zisă "Parizianca" Frescă cretană secolul al XV-lea (?) î.e.n. Muzeul Arheologic Heraklion

Pag. 32. Fig. 5. Bacantă dansând, detaliu din friza Misterelor Dionisiace secolul I e.n. Vila Misterelor Pompei
Pag. 33. Fig. 6. Portret funerar de Fată. Fayum. Luvru, Paris. Franța
Pag. 33. Fig. 7. Păstorul cel bun, (detaliu din timpanul de nord) pe la 424-450. Mausoleul Gallei Placida, Ravenna.
Pag. 34. Fig. 8. Cimabue. Madona, Îngerii şi Sf. Francisc.
Pag. 34. Fig. 9. Giotto. Jeluirea lui cristos (detaliu de frescă).1303-1305.Capela Scrovegni,Padova
Pag. 34. Fig. 10. Giovanni da Fiesole, zis Fra Angelico. 1387-1455. Bunavestire (frescă). după 1437.Mînăstirea San Marco, Florența
Pag. 34. Fig. 11.Piero della Francesca. Battista Sforza şi Ffederico da Montefeltro. Diptic. 1465-1466
Pag. 35. Fig. 12. Mantegna
Pag. 35. Fig.13.Antonelo da Messina Fecioara Buneivestiri. Alte Pinakotek,Munchen
Pag. 35. Fig. 14. Sandro Boticelli. Primăvara.(detaliu).pe la 1487. Uffizi, Florența
Pag. 35. Fig. 15. Hubert şi Jan Van Eyck, Polipticul Mielului Mistic,Voleurile "Cavalerilor lui Cristos" şi "Sfinților Pustnici"1432 St. Bavo, Gand
Pag. 36. Fig. 16. Leonardo da Vinci. Cioconda.(Mona Lisa). 1513-1515. Luvru,Paris
Pag. 36. Fig. 17. Albrecht Durer Adam şi Eva (diptic) 1507.Prado, Madrid
Pag. 36. Fig. 18. Pieter Brugel cel Bătrîn,1525?-1569, Vânători în zăpadă, Ianuarie (detaliu), 1565 Kusthistorisches Muzeum, Vienna
Pag. 37. Fig. 19. Domenikos Theotokopoulos zis El Greco. 1541-1614. Fecioara Maria, Detaliu din "Sfânta Familie". Spitalul Tavera,Toledo
Pag. 37. Fig. 20. Caravaggio. Chemarea Sf. Matei. (fragment). pe la 1597. Biserica San Luigi Dei Francesi, Roma
Pag. 37. Fig. 21. Jose de Ribera, zis Lo Spagnoletto, 1591-1652. Sfântul Petru. Ermitaj, Moscova
Pag. 38. Fig. 22. Peter Paul Rubens, Toaleta Venerei pe la 1615-1618. Colecția Liechtenstein, Vaduz
Pag. 38. Fig. 23. Rembrandt Harmensz Van Rijn.Autoportret, 1659, Național Gallery of Art,Washigton
Pag. 38. Fig. 24. Vermeer. (Jan van der Meer Van Delft). 1632-1675. Femeie cu turban(1665-circa). - 46,5 x 40 cm
Pag. 38. Fig. 25. Joseph Mallord William Turner. 1775-1851. Golf Stâncos. pe la 1830.Tate Gallery, Londra
Pag. 39. Fig. 26. Honore Daumier. Don Quijote. pe la 1868. Metropolitan Museum, New York
Pag. 39. Fig. 27. Monet. Rochers de Belle-Isle
Pag. 39. Fig. 28. Veneția de Signac. Muzeul Berheim. Detaliu de tuşă picturală
Pag. 40. Fig. 29. Piet Mondrian. Compoziție cu roşu, galben şi albastru într-un pătrat. 1926. Colecția H.M. Rothschild,S. U.A.

II.Gravura între aplicativitate şi identitate

II.1. Introducere

Pag. 44. Fig. 1. Pagină din Biblia cu 42 de rânduri
Pag. 44. Fig. 2. Tipograful. Jost Ammann, Ständebuch
Pag. 44. Fig. 3. Atelier tipografic din secolul al XVI-lea. Gravură în lemn din Schweizerchronik a lui Stumpff, Zurich, 1548
Pag. 45. Fig. 4. Pagină din Esop, tipărită de Johann Zainer în 1477. Gravura ilustrează fabula comorii din brazdă
Pag. 45. Fig. 5. Francisco Goya y Lucientes. 1746-1828. "Până la moarte". 1797-8. Aquaforte şi Aquatinta. 21,8 cm x 15,2 cm
Pag. 46. Fig. 6. Cea mai veche reprezentare a unui atelier tipografic. Gravură în lemn dintr-o carte tipărită în 1500 de Matthias Huss, la Lyon
Pag. 46. Fig. 7. Pagină din "Cartea Destinului" a lui Lorenzo Spirito, tipărită la Perugia în 1482

II.2.Condiția gravurii în perspectivă istorică

Pag. 47. Fig. 1. Cerbi şi somoni, din Lorthet, Hautes-Pyrenees, Franța. perioada Magdeleniană. Gravură pe corn de cerb, lătime 9 5/8". Musee des Antiquites Nationales, Saint-Germain-en-Laye, Franța
Pag. 47. Fig. 2. Avon Neal and Ann Parker. Desen copiat cu cerneala dupa un bas-relief (tehnica ştampilei) Asirian din Palatul de la Ashur, 883-895, 42 1/2 x 92". Carving, Fleming Museum, University of Vermont, Burlington
Pag. 47. Fig. 3. Portretul lui Confucius. Dinastia Ch'ing. Desen copiat dupa piatra gravată prin tehnica ştampilei. muzeul de Artă din Philadelphia

Pag. 48. Fig. 5. Bois Protat, xilogravura, 1370, autor necunoscut
Pag. 48. Fig. 6. Anonim italian. Mater Dolorosa. 1500. Placa originală de lemn. (detaliu) Muzeul de Artă din Boston, S.U.A.
Pag. 48. Fig. 7. Anonim German. "Von dem Fegfeuer mit etlichen exempeln", de la Seelenwurzgarten, imprimată de Conrad Dinckmut, Ulm, 1483. Xilogravură, 71/2 x 5". Davidson Art Center, Wesleyan University, Middletown, Conn
Pag. 49. Fig. 8 "Jack of diamonds" -Johan- , xilogravură de pe la 1400
Pag. 49. Fig.9.MichaelWolgemut, Weltchronik,Xilogravură, 1439, Nurenberg, Germania
Pag. 49. Fig. 10. Albrecht Dűrer. Revelația Sf. Ion : 4. Cei patru cavaleri ai Apocalipsei. 1497-98. Xilogravură, 399 x 286 mm. Kupferstichkabinett, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe
Pag. 49. Fig. 11. Albrecht Dűrer. Viața Fecioarei: 6. Casătoria Fecioarei, 1504. Xilogravură, 29 x 21 cm. Graphische Sammlung Albertina, Viena
Pag. 50. Fig. 12. Peisaj cu doi brazi în dreapta.
Albrecht Altdorfer,1480–1538. Aquaforte, 11.0 x 15.5 cm (4 5/16 x 6 1/8 in.) Muzeul de artă din Boston, S.U.A.
Pag. 50. Fig. 13. Hans Baldung Grien, Aristotleand Phyllis, 1513, Xilogravură, 330 x 236mm. Germanisches Nationalmuseum,Nurenberg
Pag. 50. Fig. 14. Urs Graf, Familia de Satiri. 1520, xilogravură cu linia albă, Staatlische Graphische Sammlung, Munchen, Germania
Pag.50. Fig. 15. Hans Holbein Tânărul, Erasmus, detaliu, 1540, Xilogravură, Muzeul Brooklyn, New York, S.U.A.
Pag. 50. Fig. 16. Lucas van Leyden; Abrahams Opfer; Druckgraphik; 28 x 21 cm; 1517-18;Amsterdam, Rijksmuseumk
Pag. 50. Fig 17 harta Veneției de Jacopo de' Barbari (1500)
Pag. 51. Fig. 18. Hypnerotomachia Poliphili, 1499, Colecția regala a Reginei Elizabeth II, Palatul Buckingham, Londra, Anglia
Pag. 51. Fig. 19. Domenico Campagnola, Fuga în Egipt, peniță tuș și cretă neagră pe hârtie,înălțimea: 23.2 cm; lățimea: 38.8 cm, Courtauld Institute of Art Gallery, Londra, Anglia
Pag. 51. Fig. 20. Cartea orelor
Pag. 51. Fig. 22. Vertumne şi Pomone, Bernard Salomon,1557, xilogravură, Montpellier, Médiathèque centrale d'agglomération Émile Zola.
Pag. 52. Fig. 23. Bufnița cu urechi mari de Thomas Bewick, xilogravură lemn în cap, Istoria pasărilor Englezeşti (Newcastle: imprimată de Sol. Hodgson for Beilby & Bewick, 1797), volumul 1, pagina 46.
Pag. 52. Fig. 24. Ilustrație la Dante și Virgil de Gustave Doré, xilogravură lemn în cap
Pag. 52. Fig. 25. Adolph Menzels, ilustrație la Geschichte Friedrichs des Grossen (1839-1842) de Franz Kluger, xilogravură lemn în cap
Pag. 52. Fig. 26. Edvard Munch (1863-1944): Alte Männer und Knaben (Bătrâni şi copii), xilogravură, lemn în fibră, 1905, 352 x 440 mm
Pag. 53. Fig. 27. Ernst Ludwig Kirchner. Bahnhof Konigstein. (Gara Konigstein), 1916, Xilogravură lemn în fibră, 33cm x 45 cm. Muzeul de Artă Fogg, Universitatea Harvard, Cambridge, S.U.A.
Pag. 53. Fig. 28. Karl Schmidt- Rottulf. Fata in Fata Oglinzii. 1914. Xilogravură lemn în fibră. Muzeul de artă din Philadelphia, S.U.A.
Pag. 53. Fig. 29. Emil Nolde. Flirtation. 1917. Xilogravură lemn în fibră. Muzeul de artă din Philadelphia, S.U.A.
Pag. 53. Fig. 30. Maurits Cornelis Escher. Tetrahedral Planetoid. 1954. Xilogravură lemn în cap, Galeria Națională de Artă din Washington, D.C. (Rosenwald Collection). U.S.A.
Pag. 54. Fig. 31. Cartea Orelor
Pag. 54. Fig. 32. Maso Finiguerra, Ulisse și Diomede, 1455-65, desen, Cronaca Illustrata, British Museum, Londra
Pag. 54. Fig. 33. Maestrul E.S. The Knight and the Lady. 1460-65. Gravură în dăltiță. 15 cm x 12. Galeria Națională de Artă
Pag. 54. Washington. D.C. (Rosenwald Collection)
Pag. 55. Fig. 34. Judecata lui Paris, pe la 1510–20, Marcantonio Raimondi .gravură după Raffaello Sanzio. Gravură în dăltiță (29.2 x 43.6 cm)
Pag. 55. Fig. 35. Martin Schongauer. The Foolish Virgin. sec. al XV-lea, 11cm x 8 cm. Yale University Art Gallery, New Haven, Conn. U.S.A.
Pag. 55. Fig. 36. Ugo Da Carpi. Detaliu. Diogenes, 1527 Chiaroscuro woodcut (Xilogravură lemn în fibră in clarobscur). 48.8 x 36.2 cm. Muzeul de Artă Universitatea Princeton. U.S.A.
Pag. 55. Fig. 37. Albrecht Dűrer. Detaliu. Portretul lui Ulrich Varnbuhler. 1522. Xilogravură lemn în fibră în clarobscur. 43 cm x 33 cm. Galeria Națională de Artă Washington. D.C. (Rosenwald Collection)
Pag. 56. Fig. 38. Lucas van Leyden. Abraham und die drei Engel.Aquaforte.18 x 13 cm.1513. Amsterdam, Rijksmuseum

Pag. 56. Fig. 39. Urs Graf. Femeie cu piciorul în lighean. 1513. Muzeul de Artă din Boston. S.U.A.
Pag. 56. Fig. 40. Jacques Callot (Francez, 1592-1635) The Temptation of Saint Anthony. (Ispita Sfântului Anton). Aquaforte. 1635. 349 mm x 461 mm. Spencer Museum of Art Printroom
Pag. 56. Fig. 41. Abraham Bosse. Gravori. 1643. Aquaforte. 25 cm x 32 cm. Galeria William H. Schab, New York. S.U.A.
Pag. 57. Fig. 42. Rembrandt. "Isus vindecând bolnavii. 1649. Aquaforte şi Pointe- seche. Galeria Națională de Artă, Washington, D.C. U.S.A.
Pag. 57. Fig. 43. Jean-Michel Moreau le Jeune, French (1741–1814).Doamnele din palatul Reine. aquaforte şi dăltiță, 1777. The Metropolitan Museum of Art, New York. S.U.A.Pag. 32. Fig. 44. Daniel Chodowiecki. (detaliu). (1726-1801). (autoportret cu familia în 1771)
Pag. 57. Fig. 45. Francisco José de Goya. 1746-1828. Francisco de Goya y Lucientes, Pictor. (Capriciile, nr. 1), 1796-1797. Aquaforte, aquatinta, şi pointe-seche. Primul tiraj, 1799. Dimensiunea plăcii 215 x 151 mm. Universitatea Wesleyan. Davison Arte Center
Pag. 58. Fig. 46. Jean Francois Millet. Femeie scărmănând lâna.Woman carding wool. 1850. Aquaforte. Dimensiunea plăcii 25.7 x 17.6cm. Dimensiunea hârtiei 30.3 x 21.6cm. Art Gallery of New South Wales. Australia
Pag. 58. Fig. 47. Siège de la Société des Aquafortistes, gravură de Adolphe-Martial Potemont, colecție privată.
Pag. 58. Fig. 48. Edouard Manet. Berthe Morisot. Dimensiunea plăcii 11.9 cm x 7.9 cm. Placa 26 din 'Receuil de Trente Eaux-Fortes'; stadiul al doilea & al doilea tiraj; tiraj nr. : 100. The Samuel Courtauld Trust, Courtauld Institute of Art Gallery, London
Pag. 58. Fig. 49. Edgar Degas. 1834 - 1917. René-Hilaire de Gas, Bunicul artistului. 1856. aquaforte şi pointe-seche. dimensiunea plăcii:12.9 x 10.9 cm dimensiunea hârtiei: 24.6 x 16.6 cm. Rosenwald Collection. Galeria Națională de Artă Washington D.C. S.U.A.
Pag. 59. Fig. 50. James McNeill Whistler. American, 1834 - 1903. Black Lion Wharf, 1859. aquaforte. Colecția Rosenwald. U.S.A.
Pag. 59. Fig. 51. Marc Chagall (Rusia;Franța, 1887-1985)
Jerusalem's victory over Babylon, according to the prophecy of Isiah XIV, 1 - 7 1930-1955.aquaforte, colorată de mână. dimensiunea plăcii 31.6 x 23.3cm. dimensiunea hârtiei 53.5 x 39.0cm. Art Gallery of New South Wales. Australia
Pag. 59. Fig. 52. Salvador Dali (Spania, n.1904, d.1989). Calea Laptelui. 1964. aquaforte color. dimensiunea plăcii: 39.5 x 49.7cm. dimensiunea hârtiei: 56.2 x 76.3cm. Art Gallery of New South Wales. Australia
Pag. 59. Fig. 53. Pablo Picasso. (Spaniol, 1881-1973). Le Repas frugal (Masa de seară modestă). 1904. Aquaforte, dimensiunea plăcii: 46.2 x 37.8 cm; dimensiunea hârtiei: 61 x 44 cm. Edition: probă înainte de anul 1913 tiraj de 250 exemplare. Impremeor: Auguste Delâtre. Paris. Museum of Modern Art, New York City. S.U.A.
Pag. 60. Fig. 54. Mary Cassatt. În omnibus. sfârşitul secolului al XIX-lea. Pointe seche, verni moale (soft ground), şi aquatinta în culori. Galeria Națională de Artă din Washington, D.C. U.S.A.
Pag. 60. Fig. 55. Max Beckmann. Dostoevski. 1921. Pointe seche. 16 cm x 11 cm. Galeria Națională de Artă din Washington, D.C. U.S.A.
Pag. 35. Fig. 56. Lovis Corinth. Două portrete cu schelet. 1916. 7 cm x 11 cm. Pointe seche. Muzeul de Artă Fogg, Universitatea Harvard, Cambridge, Mass. U.S.A.
Pag. 60. Fig. 57. Max Libermann. German, 1847-1935. Portretul lui Bearded Man. Dată necunoscută. Aquaforte şi Pointe seche.
29.7 x 23.4 cm. Block Museum of Art at Northwestern University, Illinois
Pag. 60. Fig. 58. Marc Chagall. Din seria "Viața mea". In the Easel. 1922. Pointe seche. 23 cm x 18 cm. Muzeul de Artă Modernă, New York. U.S.A.
Pag. 35. Fig. 59. Georges Braque. Studiu după nud. Pointe seche. Muzeul de Artă Fogg, Universitatea Harvard, Cambridge, Mass. S.U.A.
Pag. 60. Fig. 60. Jaques Villon. M.D. citind. 1913. Pointe seche. 39 cm x 28 cm. Institutul de Artă din Chicago. S.U.A.
Pag. 61. Fig. 61. Giulio Campagnola.Venetian, 1482 - 1514. Sfântul Ioan Botezătorul. 1505.gravură în dăltiță şi gravură punctată (stipple). dimensiunea plăcii: 33.2 x 23.5 cm. Rosenwald Collection. Galeria Națională din Washington, D.C. U.S.A.
Pag. 61. Fig. 62. Gilles Demarteau, cel Tânăr după François Boucher. Francez, 1722 - 1776. Tânără cu trandafir (detaliu). 1776.maniera creion imprimată cu verde, roşu şi negru pe hârtie tonată în verde. 31.4 x 22.4 cm. Colecția Widener. National Gallery of Art, Washington, DC. U.S.A.
Pag. 61. Fig. 63. Louis-Marin Bonnet după Carle Vanloo. Francez, 1736 - 1793. Marie-Rosalie Vanloo, c. 1764. maniera creion imprimată în negru şi alb pe hârtie tonată în albastru. dimensiunea imaginii: 35.8 x 28.9. . National Gallery of Art, Washington, DC. U.S.A.

Pag. 61. Fig. 64. William Wynne Ryland. (detaliu). (1732-1783). Gravură maniera punctată (Stipple).
Pag. 61. Fig. 65.Francesco Bartolozzi după John Francis Rigaud. Florentin. 1727 - 1815. The Celebrated Vincent Lunardi Esq. Accompanied by Two Friends in His Third Aerial Excursion. (detaliu) 1784. aquaforte, dăltiță, maniera creion, și aquatinta, dimensiunea plăcii: 33.3 x 25.6 cm. dimensiunea hârtiei: 41.3 x 30.8 cm. National Gallery of Art, Washington, DC. U.S.A.
Pag. 62. Fig. 66. Ludwig von Siegen. Portretul lui Amelia Elizabeth, Landgravine Hesse. 1643. Mezzotinta. Universitatea Yale, New Haven, Conn. S.U.A.
Pag. 62. Fig. 67. Prinţul Rupert. Portretul unui condamnat. 1658. Mezzotinto. National Gallery of Art, Washington, DC. U.S.A.
Pag. 62. Fig. 68. Pablo Picasso. Minotaurul orb. 1935 Aquatinta în maniera mezzotinto. Muzeul de Artă din Philadelphia. S.U.A.
Pag. 62. Fig. 69. Josef Gielniak. Fără titlu. 1968. Mezzotinto. 18 cm x 16 cm. Colecția Andrew Stasik, New York. S.U.A.
Pag. 62. Fig. 70. Wallerant Vaillant. Portretul Artistului. Jumătatea secolului al XVII-lea. Mezzotinto. Paul Mellon Center for British Art and British Studies, Yale University, New Haven, Conn. S.U.A.
Pag. 63. Fig. 71. Le Prince, Jean-Baptiste, 1734-1781. La Récréation Champêtre. Aquaforte și Aquatinta . 1769 . The University of Michigan Museum of Art.. S.U.A.
Pag. 63. Fig. 72. Eugene Delacroix. Un Forgeron. 1833. Aquatinta. Muzeul de Artă din Philadelphia. S.U.A.
Pag. 63. Fig. 73. Henri Matisse. Appolinaire, Rouveryre, Matisse. 1930. Aquatinta. 34 cm x 26 cm. Muzeul de Artă Modernă din New York. S.U.A.
Pag. 64. Fig. 74. Heinrich Ott. Portretul lui Aloys Senefelder. Începutul secolului al XIX-lea. Litografie. Muzeul de Artă din Philadelphia. S.U.A.
Pag. 64. Fig. 75. Karl Schinkel. Lovely Melancholy. 1810. Litografie în peniţa. Muzeul de Artă din Philadelphia. S.U.A.
Pag. 64. Fig. 76. Francisco de Goya. Portretul lui Cyprien-Charles-Marie-Nicolas Gaulon. 1825. Litografie. 27 cm x 21 cm. Centrul de Artă Davidson, Wesleyan University, Middletown, Conn. S.U.A.
Pag. 64. Fig. 77. Brevetul de inventator a lui Aloys Senefelder
Pag. 65. Fig. 78. Edouard Manet. 1832-83. Ilustraţie la E.A. Poe, Corbul. 1875. Litografie. New York. Biblioteca publică, Astor, Fundaţia Lenox şi Tilden. S.U.A.
Pag. 65. Fig. 79. Edgar Degas. "După baie". 1890. Litografie. 23 cm x 23 cm. Muzeul de Artă din Boston. S.U.A.
Pag. 65. Fig. 80. Vincent van Gogh. "Mâncătorii de cartofi". 1885. Litografie. 22 cm x 31 cm. Muzeul de Artă Modernă din New York. S.U.A.
Pag. 65. Fig. 81. Henri Matisse. 1869-1954. Le Boa Blanc. Litrografie. Muzeul de Artă Fogg, Universitatea Harvard, Cambridge, Mass. S.U.A.
Pag. 65. Fig. 82. Honore Daumier. "Scuzati-mă Domnule dacă vă deranjez puțin", Bluestocking. 1844. Litografie. Galeria Națională de Artă din Washigton, D.C. Colecția Rosenwald. S.U.A.
Pag. 66. Fig. 83. Maurits Cornelius Escher. Mână cu glob de cristal. (autoportret). 1935. Litografie. Galeria Națională de Artă din Washigton, D.C. Colecția Rosenwald. S.U.A.
Pag. 66. Fig. 84. Alberto Giacometti. 1901-66. Două nuduri. litografie. Muzeul Brooklyn, New York. S.U.A.
Pag. 66. Fig. 85. Erich Moench. Luna. 1969. Fotolitografie. 44 cm x 28 cm. Colecția Artistului. U.S.A.
Pag. 66. Fig. 86. Honore Daumier. robert Macaire şi Bertrand. 1834. Litografie în culori. Muzeul de Artă din Boston, S.U.A.
Pag. 66. Fig. 87. Henri de Toulouse Lautrec. Afiş pentru Portofoliu Elles. publicată de G. Pellet, Paris. 1896. Litografie în culori. 50 cm x 40 cm. Muzeul de Artă Modernă din New Zork. S.U.A.
Pag. 66. Fig. 88. Pablo Picasso. Bluza invărgată. 1949. Litografie color. 65 cm x 50 cm. Muzeul de Artă Modernă din New York. S.U.A.
Pag. 67. Fig. 89. William Morris. DAISY WALLPAPER (tapet). Desigul de William Morris, 1864
Pag. 67. Fig. 90. William Morris. MARIGOLDWALLPAPER AND CHINTZ (tapet pe pânză cerată de bumbac). Designul de William Morris, 1875.
Pag. 67. Fig. 91. William Morris. BROTHER RABBIT CHINTZ (tapet pe pânză cerată de bumbac).Designul de William Morris, 1882.
Pag. 67. Fig. 92. Marcel Duchamp. Autoportret. 1959. serigrafie în culori. 18 cm x 18 cm. Muzeul de Artă Modernă din New York. S.U.A.
Pag. 68. Fig. 93. Ben Shahn. Toate acestea sunt frumoase. 1965. Sergrafie. 66 cm x 99 cm. Muzeul American de Artă, New Britain, Conn. S.U.A.
Pag. 68. Fig. 94. Andy Warhol. Banana. 1966. Serigrafie color. 132 cm x 61 cm. Colecția de Grafică Castelli. New York.

S.U.A.
Pag. 68. Fig. 95. Theophile Steinlen. Pisica care stă. Inceputul secolului al XX-lea. tehnica şablonului colorată. 36 cm x Biblioteca Publică din Boston. Colecţia Wiggin. S.U.A.
Pag. 68. Fig. 96. Roy Lichtenstein. Peşti şi cer. Din portofolilul Zece pentru Leo Castelli.1967. Serigrafie cu fotografie şi textură laminată de plastic. 28 cm x 35 cm. Muzeul de Artă Modernă din New York. S.U.A.
Pag. 69. Fig. 97. Andrew Stasik. Stegurilile Statelor Unite. 1970. Litografie, Serigrafie şi şablon. 61 cm x 79 cm. Colecţia Fritz Eichenberg. S.U.A.
Pag. 69. Fig. 98. Lucas Samaras. Carte. 1968. Serigrafie şi cutie din placaj traforat. Muzeul de Artă Modernă din New York. S.U.A.
Pag. 69. Fig. 99. Roy Lichtenstein. American, 1923 - 1997. Tuşă de pensulă. 1965. Serigrafie color.dimensiunea hârtiei: 58.4 x 73.6 cm. dimensiunea imaginii: 56.36 x 72.39 cm. National Gallery of Art, Washington, DC. U.S.A.
Pag. 69. Fig. 100. Robert Rauschenberg. Semn. detaliu.1970. Foto-serigrafie. 110 cm x 86 cm. Colecţia de Grafică a lui Castelli. New York. S.U.A.
Pag. 69. Fig. 101. Andy Warhol. American.1928-1987. detaliu. Marilyn Verde.1962. Serigrafie şi culori pe bază de polimeri pe pânză. 50.8 x 40.6 cm. National Gallery of Art, Washington, DC. U.S.A.
Pag. 70. Fig. 102. Robert Rauschenberg. American, born 1925. Pasăre de carton. Uşă.1971. carton , hârtie, scotch, lemn, metal, offset litografie, şi serigrafie, 203.2 x 76.2 x 27.9 cm. National Gallery of Art, Washington, DC. U.S.A.
Pag. 71. Fig. 103. Hercules Seghers. The Enclosed Valley. 1620. Aquaforte şi aquarelă
Pag. 71. Hercules Seghers. Olandez (1590 - 1638). Ruinele Abbey Rijnsburg. dată necunoscută. aquaforte imprimată pe hârtie de in şi colorată de mână cu aquarelă.watercolor, dimensiunea hârtiei: 10 x 17.5 cm. Colecţia Rosenwald.
Pag. 72. Fig. 105. Giovanni Benedetto Castiglione. Genoese, 1609 sau după - 1664. David cu capul lui Goliat. 1655. monotip în cerneală brună pe hârtie filigran. dimensiunea hârtiei: 34.8 x 24.8 cm. Fundaţia Andrew W. Mellon.1977. S.U.A.
Pag. 72. Fig. 106. Giovanni Benedetto Castiglione. Animalele după Arca lui Noe. secolul al XVII-lea. Monotip. 25 cm x 36 cm. Muzeul de Artă Metropolitan, New York. S.U.A.
Pag. 73. Fig. 107, 108. William Blake. Christ Appearing to His Disciples After the Resurrection. 1795. imprimare color (monotip), colorată de mână cu culori de apă şi tempera. 43.18 x 57.47 cm. Colecţia Rosenwald. S.U.A.
Pag. 73. Fig. 109. Edgar Degas. The Star, 1876-77, pastel pe monotip, Muzeul d'Orsay, Paris.
Pag. 73. Fig. 110. Georges Rouault. Clovn cu maimuţă. 1910. Monotip color. 50 cm x 70 cm. Muzeul de Artă Modernă din New York. S.U.A.
Pag. 73. Fig. 111. Edvard Munch. Norvegian, 1863 - 1944. The Vampire (Vampirul), 1895. lithografie şi aquarelă, dimensiunea imaginii: 38 x 54.6 cm. dimensiunea hârtiei: 45.3 x 58.9 cm. Colecţia Rosenwald. S.U.A.
Pag. 74. Fig. 112. Henri Matisse. după suitele Pasiphae. 1944. Linogravură la o singură culoare
Pag. 74. Fig. 113. Pablo Picasso, Portretul unei tinere fete (după Cranach), 1958. Linogravură în culori
Pag. 74. Fig. 114. Pablo Picasso (Spanish, 1881-1973). natură moartă sub lampă.1962; Linogravură color. Muzeul de Artă Cleveland.

Cap. III. Viziune istorică asupra tehnicilor şi manierelor gravurii

III. Introducere

Pag. 78. Fig. 1. Florin Stoiciu. "Zbor". 2002. Monotipie prin transfer. Bienala internaţională de Arte Grafice, Miskolc. Ungaria.
Pag. 78. Fig. 2. Clişeu zincografic (metalografie)
Pag. 79. Fig. 3. Kovacs Gavril. Foto-serigravura. 1992. Colecţie particulară. România
Pag. 80. Fig. 4. Kovacs Gavril. Foto-serigravura. 1992. Colecţie particulară. România
Pag. 80. Fig. 5. Kovacs Gavril. Aquaforte-Aquatinta. 1992. Colecţie particulară. România
Pag. 80. Fig. 6. Kovacs Gavril. Aquaforte-Aquatinta. 1992. Colecţie particulară. România

III. 1. Principiile fundamentale ale imprimării

Pag. 81. Fig. 1. Schema de principiu a formelor de tipar: a. înalt; b. plan; c. adânc
Pag. 81. Fig. 3. Gravura în înălţime - xilografie. Blocul de lemn gravat. L'ENCYCLOPEDIE Diderot & d'Alembert. Planşa III. s
Pag. 81. Fig. 2. Gravura în înălţime - xilografie. L'ENCYCLOPEDIE Diderot & d'Alembert. Planşa III. s
Pag. 82. Fig. 4. Operaţia de gravare în blocul de lemn, tehnica lemn în cap (wood- engraving)
Pag. 82. Fig. 5, 6, 7, etapele imprimării în tehnica gravurii în înălţime. Fig. 5- incerneluirea plăcii cu cerneală de gravură,

Fig. 6- presarea hârtiei, Fig. 7. desprinderea stampei imprimate se pe suportul gravat.
Pag. 82. Fig. 8 Mihail Mănescu. "Conexiuni incerte". Xilogravură lemn în fibră. 2004. Fig. 3. (detaliu)
Pag. 83. Fig. 9. Xilogravură lemn în cap. detaliu
Pag. 83. Fig. 10. Xilogravură lemn în fibră. detaliu
Pag. 83. Fig. 11.Xilogravură lemn în cap. The Graphic illustrated newspaper. 1888. (detaliu) pagina de titlu.
Pag. 83. Fig. 12.Xilogravură lemn în cap. The Graphic illustrated newspaper. 1888. (detaliu) pagina de titlu.
Pag. 84. Fig. 13. Gravarea în linoleum
Pag. 84. Fig. 14. Florin Stoiciu. Linogravură. detaliu după forma imprimată.
Pag. 84. Fig. 15. Florin Stoiciu. "Omul de lemn". placa de linoleum. 2006.
Pag. 84. Fig. 16. Florin Stoiciu. "Omul de lemn" Linogravură. 2006.
Pag. 84. Fig. 17.Anonim Olandez. (detaliu). "Crucificarea". 1480 Maniera crible (gravura ciuruită). Galeria Națională de Artă din Washington, D.C. (Colecția Rosenwald). S.U.A.
Pag. 85. Fig. 18. Principiul imprimării în adâncime
Pag. 85. Fig.19. L' ENCYCLOPEDIE Diderot & d' Alembert. Gravura şi Sculptura. Planşa III. Gravura în adâncime. Etapele premergătoare imprimării:1 decalcarea desenului, 2 gravarea (incizie cu dăltița sau acul), 3 placa gravată cu dăltița, acul sau cu acid, 4 dăltiță plină de formă rombică pentru gravura în dăltiță, 5 incizie cu dăltița, 6, 7, 8, 9, 10, 11 structuri rezultate în urma suprapunerilor în diferite unghiuri ale liniilor şi punctelor, 12, 13 Secțiune în tabla metalică cu tipurile de incizie specifice fiecărei tehnici în parte, respectiv: gravura cu acul (pointe seche), dăliță (burin), apă tare (aquaforte).
Pag. 86. Fig. 20. Florin Stoiciu. 2006. "Omul de Lemn". aquaforte. 10 x 10 cm. Detalii
Pag. 87. Fig. 21. Rembrandt. Autoportret. 1639. aquaforte şi pointe seche. 205 x 164 mm
Pag. 87. Fig. 22. Rembrandt. detaliu Autoportret. 1639. aquaforte şi pointe seche. 205 x 164 mm
Pag. 87. Fig. 23. Rembrandt. detaliu Autoportret. 1639. aquaforte şi pointe seche. 205 x 164 mm
Pag. 88. Fig. 24. Fig. 24. Etapele tehnice din aquaforte
Pag. 88. Fig. 25. Anthony Van Dyck. (după Tițian). "Tițian şi amanta sa". 1626-32. Aquaforte. 23 cm x 30 cm. British Museum of London. Anglia.
Pag. 89. Fig. 26. Anthony Van Dyck. (după Tițian).(detalii) "Tițian şi amanta sa". 1626-32. Aquaforte. 23 cm x 30 cm. British Museum of London. Anglia.
Pag. 90. Fig. 27. Gravarea în tehnica pointe-seche
Pag. 90. Fig. 29. Rembrandt. "Grup de copaci cu panoramă". detaliu. Pointe- seche. stadiul II, 124 x 211 mm. jos este semnătura lui Rembrandt datată 1652. Muzeul Rijksmuseum, Amsterdam. Olanda
Pag. 90. Fig. 28. Rembrandt. "Grup de copaci cu panoramă". Pointe- seche. stadiul II, 124 x 211 mm. jos este semnătura lui Rembrandt datată 1652. Muzeul Rijksmuseum, Amsterdam. Olanda
Pag. 91. Fig. 31. Rembrandt. "Grup de copaci cu panoramă". detaliu. Pointe- seche. stadiul II, 124 x 211 mm. jos este semnătura lui Rembrandt datată 1652. Muzeul Rijksmuseum, Amsterdam. Olanda
Pag. 91. Fig. 30. Rembrandt. "Grup de copaci cu panoramă". Pointe- seche. stadiul II, 124 x 211 mm. jos este semnătura lui Rembrandt datată 1652. Muzeul Rijksmuseum, Amsterdam. Olanda
Pag. 92. Fig. 32. Gravarea cu dăltiță
Pag. 92. Fig. 33, 34. Gravura în dăltiță. L'ENCYCLOPEDIE Diderot & d'Alembert. detaliu. Planşa IV.
Pag. 93. Fig. 35. Pregătirea placii pentru tehnica aquatinta
Fig. 93. Francisco de Goya. 1797. "Dream/Of some men who ate us up".Peniță cu cerneală sepia. Muzeul Prado, Madrid. Spania
Fig. 94. Fig. 37. Francisco de Goya. 1797. "They're hot". Aquaforte ;i aquatinta. Muzeul Prado, Madrid. Spania
Fig. 95. Fig. 38. texturi în gravura punctată
Fig. 95. Fig. 40. Gilles Demarteau. detaliu
Fig. 95. Fig. 41. Gilles Demarteau. (după Boucher). Venus Couronee par les Amours. 1773. Maniera creionului. Muzeul de Artă din Philadelphia. S.U.A.
Fig. 95. Fig. 39. Gilles Demarteau. (după Boucher). Venus Couronee par les Amours. 1773. Maniera creionului. Muzeul de Artă din Philadelphia. S.U.A.
Fig. 96. Fig. 42. Gravarea în tehnica verniului moale
Fig. 96. Fig. 43. Florin Stoiciu. "Omul de lemn". Maniera verniului moale. 2006. 10 x 10 cm. Colecție particulară. România.
Fig. 96. Fig. 44.Florin Stoiciu. "Omul de lemn". detaliu. Maniera verniului moale. 2006. 10 x 10 cm. Colecție particulară. România
Pag. 98. Fig. 45. detaliu cu efectul de "chiuvetă"

Pag. 98. Fig. 46.Florin Stoiciu. "Omul de lemn". detaliu. Maniera verniului moale. 2006. 10 x 10 cm. Colecţie particulară. România
Pag. 99. Fig. 47. Student la Master an I. 2006. . Maniera Zahărului şi aquatinta. Departamentul de Gravură. Universitatea Naţională de Arte din Bucureşti. România
Pag. 99. Fig. 48. Student la Master an I. 2006. detalii. Maniera Zahărului şi aquatinta. Departamentul de Gravură. Universitatea Naţională de Arte din Bucureşti. România
Pag. 99. Fig. 49 . Student la Master an I. 2006. Maniera Zahărului şi aquatinta. detaliu.Departamentul de Gravură. Universitatea Naţională de Arte din Bucureşti. România
Pag. 100. Fig. 50. Procedeul de gravare în mezzotinta şi sculele aferente.
Pag. 100. Fig. 51. Abraham Blooteling. "Ceres". 1676. Mezzotintă. Galeria Schab, New York. U.S.A.
Pag. 100. Fig. 52. Abraham Blooteling. detaliu."Ceres". 1676. Mezzotintă. Galeria Schab, New York. U.S.A.
Pag. 101. Fig. 53, 55. Georges Rouault. Clovnul de la Circul l'Étoile Filante. 1934. aquaforte şi aquatinta colorată- stadii de imprimare 1, 2 şi 3. Galeria Naţională de artă din Washington, D.C. (Colecţia Rosenwald).
Pag. 101. Fig. 54, 56. Fay Dorman. Replică la lucrarea lui Gauguin "Cristul galben". 1969. Timbru sec cu aplicaţie de culoare a la poupee. Institutul Pratt, Brooklyn, New York. S.U.A.
Pag. 102. Fig. 57. Principiul imprimării în plan
Pag. 102. Fig. 58. Piatra desenată
Pag. 102. Fig. 59. Piatra eţuită (gumă arabică şi acid)
Pag. 102. Fig. 60. Piatra înainte de spălare
Pag. 102. Fig. 61. Piatra încerneluită
Pag. 102. Fig. 62. Imprimarea stampei
Pag. 102. Fig. 57, 58, 59, 60, 61, 62. Etapele tehnicii litografice
Pag. 102. Fig. 63. Elementele componente ale presei de litografie
Pag. 103. Fig. 64. Structuri materiale ale manierelor de lucru în litografie. 1. Maniera Neagră. 2. Maniera laviului. 3. Crachis (stropi). 4. Maniera peniţei sau a penei. 5. Maniera creion.
Pag. 104. Fig. 65. Honoré Daumier. "Strada Transnonian". 1834. Litografie alb şi negru în maniera creionului.
Pag. 105. Fig. 66. Florin Stoiciu. "Măşti". Litografie, maniera laviului a peniţei şi a manierei negre. 1996. 70 x 50 cm. Colecţie particulară. România.
Pag. 105. Fig. 67. Florin Stoiciu. "Măşti". detaliu. Litografie, maniera laviului a peniţei şi a manierei negre. 1996. 70 x 50 cm. Colecţie particulară. România.
Pag. 106. Fig. 68. Florin Stoiciu. "Măşti". Litografie, Maniera Crachis sau a stropilor, maniera laviului a peniţei şi a manierei negre. 1996. 70 x 50 cm. Colecţie particulară. România.
Pag. 106. Fig. 69. Florin Stoiciu. "Măşti". Litografie, Maniera Crachis sau a stropilor, maniera laviului a peniţei şi a manierei negre. 1996. 70 x 50 cm. Colecţie particulară. România. Detaliu
Pag. 106. Fig. 70. Paul Wunderlich." Model în studio". 1969. Litografie color-maniera aerografului
Pag. 107. Fig. 71. Florin Stoiciu. "Măşti-nud". Litografie, manieră neagră. 1996. 30 x 20 cm. Colecţie particulară. România.
Pag. 107. Fig. 72. Florin Stoiciu. "Măşti-nud". detaliu. Litografie, manieră neagră. 1996. 30 x 20 cm. Colecţie particulară. România.
Pag. 108. Fig. 74, 75. Tadeusz Lapinski. "Mama natură". 1970. Litografie color. Etapele 1 şi 2
Pag. 108. Fig. 73. Tadeusz Lapinski. "Mama natură". 1970. Litografie color.
Pag. 109. Fig. 76. Erich Moench. detaliu. "Luna". Fotolitografie.
Pag. 109. Fig. 77. Erich Moench. "Luna". Fotolitografie.
Pag. 110. Fig. 78. 79, 80, 81. Etape ale procesului litografiei prin transfer
Pag. 111. Fig. 82. Hiromi Miyamoto. 2003. Zincografie
Pag. 111. Fig. 83. Hiromi Miyamoto. 2003. Zincografie
Pag. 111. Fig. 84. Matriţa de zinc. Metalografie
Pag. 111. Fig. 85. Toussaint RENSON (Liège, 1898 - 1986). Afiş cultural. Zincografie în culori. 29 x 21 cm
Pag. 112. Fig. 86. Robert Rauschenberg. Kiesler. 1966. Litografie ofset color. Muzeul de Artă Modernă din New York. S.U.A.
Pag. 112. Fig. 87. Robert Rauschenberg. detaliu. Kiesler. 1966. Litografie ofset color. Muzeul de Artă Modernă din New York. S.U.A.
Pag. 113. Fig. 88. Principiul tehnicii serigrafice
Pag. 113. Fig. 89. Théophile Steinlen "Pisica care stă". detaliu. începutul secolului al XX-lea. Serigrafie în maniera şablonului

în culori. Biblioteca Publică din Boston. S.U.A.
Pag. 113. Fig. 88. Principiul tehnicii serigrafice
Pag. 113. Fig. 89. Théophile Steinlen "Pisica care stă". detaliu. începutul secolului al XX-lea. Serigrafie în maniera şablonului în culori. Biblioteca Publică din Boston. S.U.A.
Pag. 114. Fig. 90. Metoda negativă
Pag. 114. Fig. 91. Metoda pozitivă
Pag. 115. Fig. 92. Emulsionarea sitei cu substanţă fotosensibilă
Pag. 115. Fig. 93. Impresionarea clişeului foto
Pag. 115. Fig. 94. Spălarea emulsiei netanate
Pag. 115. Fig. 95. Imprimarea cu cerneală serigrafică
Pag. 116. Fig. 96. Florin Stoiciu. "Cuib de peşti". detaliu. 1992. Foto-serigrafie
Pag. 116. Fig. 97. Florin Stoiciu. "Cuib de peşti". detaliu. 1992. Foto-serigrafie, metoda pozitivă color
Pag. 117. Fig. 98. Irene Scheiman. "Variaţiuni". Carborund
Pag. 117. Fig. 99. Irene Scheiman. Carborund
Pag. 117. Fig. 100. Irene Scheiman. "Începutul". Carborund
Pag. 118. Fig. 102. Omar Rayo. "My size". 1969. timbru sec.
Pag. 118. Fig. 101. Vasilios Toulis. "Moon Bra" 1970. Timbru sec
Pag. 119. Fig. 103. Florin Stoiciu. "Omul de lemn". Prelucrare digitală după o gravură în aquaforte
Pag. 119. Fig. 104. Florin Stoiciu. "Omul de lemn". Prelucrare digitală după o gravură în aquaforte
Pag. 119. Fig. 105. Florin Stoiciu. "Omul de lemn". Prelucrare digitală după o gravură în aquaforte
Pag. 119. Fig. 106. Florin Stoiciu. "Omul de lemn". Prelucrare digitală după o gravură în aquaforte
Pag. 120. Fig. 107. "Codex Castelanforum XL". fragment.2005. Gravura virtuală. Aquaforte colorată de mână, imagine digitală ink-jet, timbru sec
Pag. 120. Fig. 108. "Codex Castelanforum XL". detaliu.2005. Gravura virtuală. Aquaforte colorată de mână, imagine digitală ink-jet, timbru sec
Pag. 121. Fig. 100. Florin Stoiciu. "Măşti". 2002. Monotipie pe fier cu baza aquaforte.
Pag. 121. Fig. 101. Florin Stoiciu. "Măşti". detaliu. 2002. Monotipie pe fier cu baza aquaforte.
Pag. 122. Fig. 102. Georges Rouault. "Clovn cu maimuţă". Monotip colorat.
Pag. 122. Fig. 103. Procedeul tehnicii pictării direct pe placă cu ajutorul solvenţilor
Pag. 122. Fig. 104. Procedeul tehnicii pictării direct pe placă cu culori de gravură
Pag. 123. Fig. 105. Monotipie în tehnica pictării direct pe placă
Pag. 123. Fig. 106. Transpunerea desenului direct de pe placă
Pag. 123. Fig. 107. Transpunerea desenului direct de pe placă
Pag. 123. Fig. 108. Tehnica frottage
Pag. 124. Fig. 109. Semnarea cu creionul a stampelor obţinute prin tehnica monotipului
Pag. 124. Fig. 110. Blazeski Saşo. Stampe. Monotipie. 2006. Departamentul de Gravură. Universitatea Naţională de Arte din Bucureşti
Pag. 124. Fig. 111. Florin Stoiciu. "Zbor". 25 cm x 25 cm. Monotipie prin transfer xerografic. Bienala Naţională şi Internaţională "Miskolc 2002". Ungaria
Pag. 125. Fig. 112. Schema de principiu în electrogravură
Pag. 125. Fig. 113. Stampă obţinută prin electrogravură. detaliu
Pag. 125. Fig. 114. Stampe obţinute prin electrogravură
Pag. 126. Fig. 115.Katsushika Hokusai (1760-1849). "The Poet Ariwara Narihira. Xilogravură color în maniera "nishiki-e". Muzeul de Artă din Boston. S.U.A.
Pag. 126. Fig. 116.Albrecht Durer. Portretul lui Ulrich Varnbuhler. 1522. Xilogravură în clar-obscur (camaieu). Galeria Naţionlă de Artă, Washington, D.C. S.U.A.
Pag. 127. Fig. 117. Carlo Lasinio (după Labrelis). Giovanni Battista Salvi Începutul secolului al XIX-lea. aquatinta color. Galeria Naţionlă de Artă, Washington, D.C. S.U.A.
Pag. 127. Fig. 118. Anca Boeriu. "Cuplu". Aquaforte color
Pag. 127. Fig. 119. Florin Stoiciu. "Măşti". Aquaforte aquatinta color. 1995. Colecţie particulară. România
Pag. 128. Fig. 120. James Gillray. "The first kiss this ten years". 1800. Aquaforte colorat.
Pag. 128. Fig. 121. Jasper Jones. "Figure 0". 1969. Litografie color. Los Angeles. S.U.A.
Pag. 128. Fig. 122. Roy Lichtenstein. "Cathedral 2.". 1969. Litografie color. Los Angeles. S.U.A.
Pag. 129. Fig. 123. Otilia Canavra. Fotogravură. 2002. Colecţie particulară. România

Pag. 129. Fig. 124. Carmen Apetrei. "Oraşe Închipuite". fragment. Fotografie, desen, prelucrare digitală, foto-serigrafie, tipar adânc pe fier.

Cap.IV. Înalta specificitate a gravurii ca răspuns la tematica materialităţii

IV.1. Redefinirea marilor teme ale materialităţii

Pag. 139. Fig. 1. Enciclopedia Diderot & d'Alembert. "Gravura - Sculptura"
Pag. 139. Fig. 2.Florin Stoiciu. "Mask". Litografie-maniera neagră. 40 cm x 30 cm.1995. Colecţie particulară. România
Pag. 140. Fig. 3.Ludwig Michalek. Placă pentru testarea tehnicilor şi manierelor în gravura în adâncime. Începutul secolului al XIX-lea. Graphische Sammlung Albertina, Vienna.
Pag. 141. Fig. 4. Graphic Illustrated. Gravură lemn în cap.. 1888
Pag. 141. Fig. 5. Graphic Illustrated. Gravură lemn în cap. detaliu. 1888
Pag. 142. Fig. 6. Prima foaie volantă. xilogravură datată 1423
Pag. 142. Fig. 7. Graphic Illustrated. Gravură lemn în cap. detaliu. 1888
Pag. 143. Fig. 8. Florin Stoiciu. "Zbor". Monotipe cu baza metalografia (suprafaţa activă pe placa de metal în înălţime)
Pag. 143. Fig. 9. Florin Stoiciu. "Zbor". detaliu. Monotipe cu baza metalografia (suprafaţa activă pe placa de metal în înălţime)
Pag. 144. Fig. 10. Francisco de Goya. "Prizonier torturat", proiect pentru aquaforte-aquatinta. după 1808. Baiţ. Muzeul de Artă din Boston, S.U.A.
Pag. 144. Fig. 11. Francisco de Goya. "Prizonier torturat", din "Dezastrele Războiului" aquaforte-aquatinta. după 1808. Muzeul de Artă din Boston, S.U.A.
Pag. 145. Fig. 12. Deutsche Illustrirte Zeitung. 1892. lemn în cap.
Pag. 145. Fig. 13. Deutsche Illustrirte Zeitung. detaliu. 1892. lemn în cap.
Pag. 146. Fig. 14. Florin Stoiciu. detaliu. "Omul de lemn". Placa de linoleum. 2006. Colecţie particulară. România
Pag. 146. Fig. 15. Pablo Picasso. "The blind Minotaur". Aquatinta în maniera mezzotinta. Muzeul de Artă din Philadelphia. S.U.A.

IV.2 Materialitatea- filtrată prin grila celor două viziuni fundamentale cea lineară şi cea picturală

Pag. 147. Fig. 16. Florin Stoiciu. "Nud". aquaforte colorat. 1994. Colecţie particulară. România.
Pag. 148. Fig. 17. Florin Stoiciu. "Nud". detaliu. aquaforte colorat. 1994. Colecţie particulară. România.
Pag. 148. Fig. 18. Alberto Giacometti. 1901-66. detaliu. "Două nuduri". Litografie. Muzeul Brooklyn, New York. S.U.A.
Pag. 149. Fig. 19. Edouard Manet. 1832-83.Ilustraţie pentru E.A. Poe, "The Raven". 1875. Litografie. Biblioteca Publică din New York. S.U.A.
Pag. 149. Fig. 20. Mainz. Xilogravură de la 1518
Pag. 149. Fig. 21. Jost Amman. Portretul lui Hans Sachs. 1576. Gravură în dăltiţă. Biblioteca Publică din New York. S.U.A.
Pag. 150. Fig. 22. Rembrandt. "Isus cu bolnavii". detaliu. Aquaforte-Pointe seche. Galeria Naţională de Artă din Washington, D.C.
Pag. 150. Fig. 23. Max Beckmann. Dostoevski. 1921. pointe-seche. Galeria Naţională de Artă din Washington, D.C.
Pag.150. Fig. 24. Wilhelm Leibl. "Ţărancă". 1874. Aquaforte. Muzeul Brooklyn, New York. S.U.A.
Pag. 150. Fig. 25. Henri Matisse. detaliu. 1869-1954. Le Boa Blanc. Litografie. Muzeul de Artă Fogg, Universitatea Harvard, Cambridge, Mass. S.U.A.
Pag. 151. Fig. 26. Kathe Kollwitz. Auto-portret. 1934. Litografie. Muzeul de Artă din Boston, S.U.A.

IV.3. Perfecţionarea tehnicilor de figurare ale gravurii, în perspectivă istorică

Pag. 152. Fig. 27. Antoine Watteau. 1684-1721. Panou decorativ. Toamna. Desen în sepia.Muzeul Ermitaj
Pag. 152. Fig. 28. Huquier. Autum. Gravură în dăltiţă după o pictură decorativă de Watteau. Muzeul Ermitaj
Pag. 153. Fig. 29. Anonim German. Caricatura lui Martin Luther. 1500. Xilogravura lemn în fibră
Pag. 153. Fig. 30. Anonim German. Ilustraţie la "Das Buch der Weisheit der alten Weisen". Versiunea Germană a fabulelor indiene Bitpai. Ulm. 1483. xxilogravură lemn în fibră
Pag. 154. Fig. 30. Hans Springinklee. "Maximilian Presented by His Patron Saints to the Almighty". Publicată în anul 1526. Xilogravură lemn în fibră. Muzeul de Artă din Boston. S.U.A.
Pag. 154. Fig. 31. Hans Springinklee. detaliu "Maximilian Presented by His Patron Saints to the Almighty". Publicată în anul

1526. Xilogravură lemn în fibră. Muzeul de Artă din Boston. S.U.A.
Pag. 155. Fig. 32. Deutsche Illustrirte Zeitung. Xilogravura lemn în cap. 1889
Pag. 155. Fig. 33. Deutsche Illustrirte Zeitung. detaliu. Xilogravura lemn în cap. 1889
Pag. 155. Fig. 34. Deutsche Illustrirte Zeitung. Xilogravura lemn în cap. 1889
Pag. 155. Fig. 35. Deutsche Illustrirte Zeitung. detaliu. Xilogravura lemn în cap. 1889
Pag. 156. Fig. 36. Imaginile anatomice ale lui Vesalius. Xilogravură lemn în fibră. Pagina de început
Pag. 156. Fig. 37. Atelierul lui Titian (gravarea de Jan Stefan van Kalkar). "Illustration of nerves, from Vesalius, De humani corporis fabrica, 1543. Xilogravura lemn în fibră
Pag. 157. Fig. 38. Imaginile anatomice ale lui Vesalius. Xilogravură lemn în fibră.
Pag. 157. Fig. 39. Imaginile anatomice ale lui Vesalius. Xilogravură lemn în fibră.
Pag. 157. Fig. 40. Imaginile anatomice ale lui Vesalius. Xilogravură lemn în fibră.
Pag. 158. Fig. 40. The Graphic. 1889. Xilogravură lemn în cap
Pag. 158. Fig. 41. The Graphic. detaliu. 1889. Xilogravură lemn în cap
Pag. 158. Fig. 42. The Graphic. detaliu. 1889. Xilogravură lemn în cap
Pag. 159. Fig. 43. The Graphic. detaliu. 1889. Xilogravură lemn în cap
Pag. 159. Fig. 43. The Graphic. detaliu. 1889. Xilogravură lemn în cap
Pag. 160. Fig. 44. The Graphic. detaliu. 1889. Xilogravură lemn în cap

Cap.V. Elemente de seducţie vizuală, sub aspectul materialităţii, în gravură (hârtia imprimată, cerneala etc.)

1.INTRODUCERE

Pag. 165. Fig. 1. Câteva mostre de stampe
Pag. 165. Fig. 2. Cerneala de gravură
Pag. 165. Fig. 3. Cerneală de gravură-pasta
Pag. 166. Fig. 4. Mihail Mănescu, detaliu placa de lemn
Pag. 166. Fig. 4. Florin Stoiciu, detaliu placa de metal
Pag. 166. Fig. 5. Placa de lito (calcar de Bavaria)
Pag. 167. Fig. 6. Materiale şi scule specifice garvurii
Pag. 168. Fig. 7. Sortimente de "hârtie de mână"
Pag. 168. Fig. 8. Primele etape al preparării hârtiei în China
Pag. 169. Fig. 8. L'ENCICLOPEDIE Diderot & d'Alembert. Prepararea hârtiei de mânâ
Pag. 170. Fig. 9. Fragment din hărtia de gravură
Pag. 170. Fig. 10. Fragment din hărtia de gravură
Pag. 172. Fig. 11. Fragment dintr-o hărtie mărit de 110 ori
Pag. 173. Fig. 12. Imaginea mărită de 30 de ori a hârtiei de scris, obţinută cu microscopul optic
Pag. 173. Fig. 13. Fragment din hârtia de ziar, mărit de 40 de ori. Dacă priviţi cu atenţie puteţi vedea literele "n" şi "d" tipărite pe ea
Pag. 174. Fig. 14. L'ENCICLOPEDIE Diderot & d'Alembert. Uscarea hârtiei de mânâ
Pag. 174. Fig. 14. Fibrele mărite ale unei hârtii de toaletă
Pag. 174. Fig. 15. Suprafaţa mărită de 450 de ori a unei bucăţi de hârtie adezivă

V.2. Cerneala tipografică, element plastic determinant al gravurii

Pag. 175. Fig. 16. Cerneală de gravură la tub " Charbonel" pentru gravura în adâncime
Pag.176. Fig. 17. Cerneală pentru gravura în înălţime
Pag. 176. Fig. 18. Cerneluri pentru gravura în adâncime
Pag. 178. Fig. 19. Plăci de lemn
Pag. 178. Fig. 20. Plăci de metal
Pag. 179. Fig. 19. Plăci de linoleum
Pag. 179. Fig. 20. Piatra litografică. Henri de Toulouse-Lautrec, le bon graveur. Adolphe Albert, 1898. Litografie alb negru
Pag. 179. Fig. 21. Placa de plexiglas. Alexandru Boeriu. "Arcuş". 2005. Pointe-seche. Colecţie particulară. România

V. 4. Câteva materiale și scule specifice gravurii, implicate în tema materialității, întreținerea acestora

Pag. 180. Fig. 22. Fragment dintr-o placă de lemn gravată
Pag. 180. Fig. 23. Fragment dintr-o placă de linoleum gravat
Pag. 181. Fig. 24. Fragment dintr-o placă de metal gravată
Pag. 181. Fig. 25. Pernița din piele sau din pânză de sac
Pag. 181. Fig. 26. Lupa
Pag. 182. Fig. 27. Sprijinul
Pag. 182. Fig. 28. Ascuțirea dăltițelor pe piatra de Arkansas
Pag. 183. Fig. 29. Verniuri
Pag. 184. Fig. 30. Praf de sacâz (colofoniu)
Pag. 184.Fig. 31. Diluanți pe bază de ulei

PORTOFOLIU FLORIN STOICIU

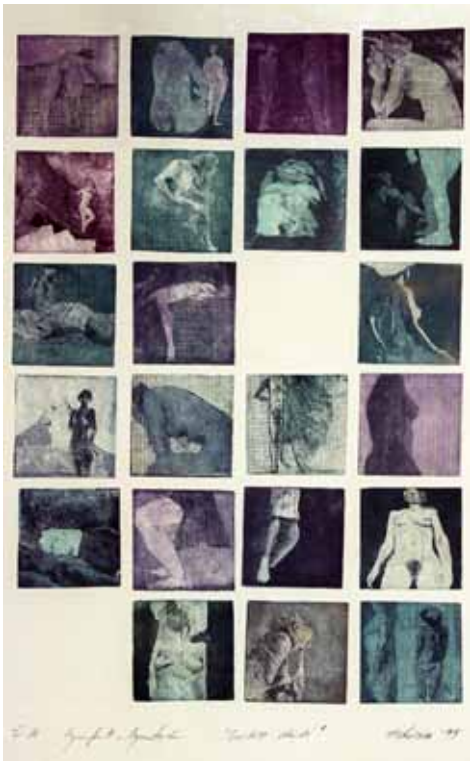
Date personale:

OCUPATIE: Lector Univ. drd la secția Grafică, Universitatea Națională de Arte, București
DATA SI LOCUL NASTERII : 24 iulie 1965, com, Mînăstirea, Jud. Călăraşi, România
STUDII : Licența în arte plastice, secția Grafică a Universității Naționale de Arte, promoția 1992, clasa prof.univ. Mircia Dumitrescu
MEMBRU U.A.P. din 1993,
MEMBRU al biroului de secție Grafică între anii1996-1998 şi din anul 2002
MEMBRU în comisia de onoare al U.A.P. din România din anul 2002
DOCTORAND ÎN ARTE VIZUALE din 2002
SECRETAR ŞTIINȚIFIC din 2004 Facultatea de Arte Plastice-Universitatea Națională de Arte din București
Adresa e-mail: stoiciu@unarte.ro
Adresa web site: www.stoiciuflorin.xhost.ro

PREMII :
1992 - Premiul I Național pentru cea mai buna grafică de carte, Cluj-Napoca
1993 - Premiul ''Penda", Concursul Tinerilor Gravori ''Dominus 1993", București
1994 - Mențiune la concursul de artă plastică Bacovia Bacău
1995 - Premiul IV la Concursul Tinerilor Gravori-"Dominus-1995", București
1996 - Premiul I si Premiul Inspectoratului Județean pentru Cultură-Concursul de Litografie Găvenea, Tulcea
1996 - Premiul Tineretului U.A.P. România
2003 - Nominalizat pentru premiul Graficii pe 2002 - Uniunea Artiştilor Plastici Profesionişti din Romania

EXPOZIȚII PERSONALE :
1993 - Galeria ''Phantom", Berlin, Germania
1995 - Galeria ''Orizont, București
1996 - Galeria ''First", Timişoara
1996 - Galeria ''Simeza", București
1996 - Edinburg, Scotia- Ilustrații ''Shakespeare"
1998 - Galeria ''Escapade", Basel, Elveția
1999 - Galeria ''Ost-West", Basel, Elveția
2002 - Galeria ''Simeza", București

Florin Stoiciu. "Măşti". Aquaforte-Aquatinta color. 1995.



Florin Stoiciu. "Măşti". Aquaforte-Aquatinta color. 1995.

Florin Stoiciu. "Peşti". Aquaforte-Aquatinta color. 1996.

Florin Stoiciu. "Cuib de Peşti". Fotoserigravură, metoda pozitivă. 1992

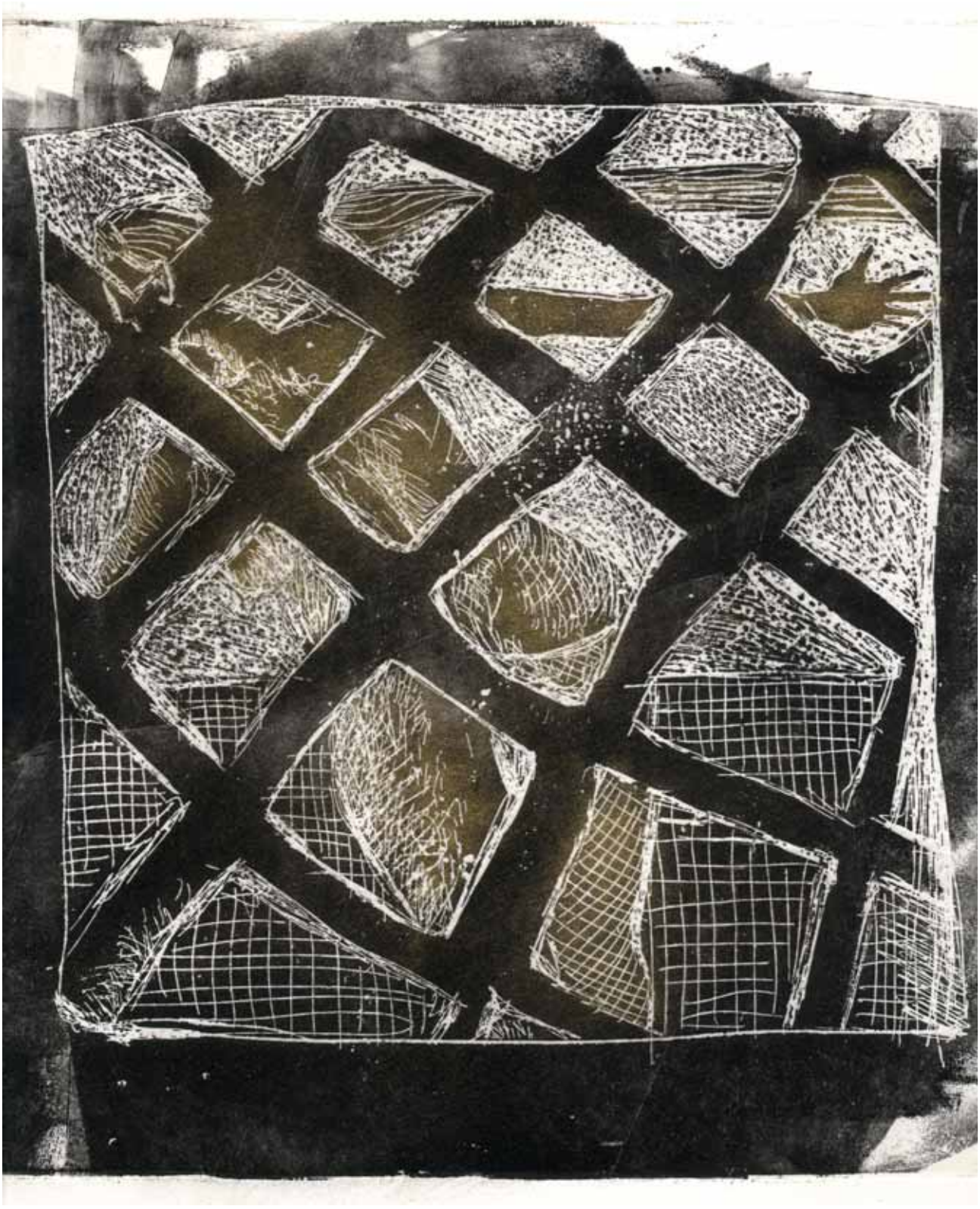
ACTIVITATE ŞI PARTICIPĂRI LA EXPOZIŢII:

1990 - Expozitie de afiş ''Teatrul Mic", Bucureşti
1991 - Expoziţia Cartea bibliofilă ''Căminul Artei", Bucureşti
1992 - Salonul Internaţional de Carte, Paris-Franţa
1992 - Târgul Internaţional de Carte, Bucureşti
1992 - Expoziţia Absolvenţilor A.N.A., Bucureşti
1992 - Expoziţia Tineretului, Teatrul Naţional, Bucureşti
1992 - Expoziţia Carte Bibliofila, Braşov
1993 - Bursa Tempus pe specializarea graphic design, Bath, Anglia
1993 - Expoziţia tinerilor gravori ''Dominus 1993", Bucureşti
1993 - Expoziţia de grup Galeria ''Simeza" Bucureşti
1993 - Expoziţie de grup ''Straniu de la obiect la gravură", Galeria"Podul" Bucureşti
1994 - Expoziţie-concurs de artă plastică" Bacovia", Bacău
1994 - Expoziţie de grup grafică sculptura ''Istoria…numai una ?, Galeria"Orizont" Bucureşti
1994 - Expoziţie de grup, Galeria ''Podul", Bucureşti
1994- Salonul Municipal, Bucureşti, Teatrul Naţional
1994 - Concursul Tinerilor gravori şi pictori ''Dominus 1994", Bucuresti
1994 - Expozitie de grafică : Iaşi, Galaţi, Braşov
1994 - Expoziţia de gravura Muzeul de Artă, Galaţi
1994 - Expoziţia"Nud"Galeria ''Calderon", Bucureşti
1995 - Bienala de gravură ''Iosif Iser" Ploieşti, Bucureşti
1995 - Salonul de grafică Tulcea, Bucureşti
1995 - Salonul de desen, Braşov
1995 - Expozitia ''13 artisti Bucureşteni", Iaşi
1995 - Expoziţia de gravură şi desen, Galeria ''Calderon", Bucureşti
1995 - Expoziţia de gravura, Târgu-Jiu
1995 - Expoziţia ''Tineri gravori" Dominus, Bucureşti
1995 - Salonul de grafică, Muzeul de Artă Vizuală, Galaţi
1995 - Expoziţia ''Toleranţă-Intoleranţă", Galeria ''Podul", Bucureşti
1995 - Expoziţia Concurs ''Suceveana 95", Suceava
1995 - Expoziţia ''89-Decembrie-95", sala Dalles, Bucureşti
1996 - Expoziţie de grup :Roma [Italia], Bacău, Iaşi.
1996 - Salonul Municipal Bucureşti
1996 - Participare la Concursul de Miniatură-Iugoslavia
1997 - Expoziţie de grup ''Partizani 96-Simeza 97", Bucureşti
1997 - Concurs de desen Arad 97
1997 - Expoziţie de gravură ''10 artisti români-Galeria Milles U.S.A.

1997 - Bienala de gravură ''Iosif Iser", Ploieşti
1997 - Bienala de gravura Macedonia 97
1997 - Expoziţie ''Pentru Ion Bitzan" Sala Dalles, Bucureşti
1997 - Expoziţie de gravură ''Podul", Bucureşti
1997 - Expoziţie de grup Sofitel, Bucureşti
1997 - Expoziţie de gravură Ambasada S.U.A.,Bucureşti
1998 - Expoziţie de grup Ambasada S.U.A.,Bucureşti
1998 - Expoziţie de grup Ambasada U.K.,Bucureşti
1998 - Salonul de Artă Bucureşti-Sala Dalles
1999 - Expoziţie de sculptură greco-română,"Athena 99", Grecia
1999 - Expoziţie colectiva de gravură franco-română, Galeria Apollo, Bucureşti
1999 - Expoziţie de afiş, Galeria Eforie
1999 - Expozitie colectivă ''Simpozionul Balcanic", Insula Samotrace, Grecia
2000 - Expoziţie colectivă de gravură franco-română, Lyon-Franţa
2001 - Expoziţie de desen, Galeria ''Simeza", Bucureşti
2001 - Salonul de artă Bucureşti
2001 - Trienala Ex-Libris, Rijeka, Croaţia
2002 - Expoziţie de grup Galeria"Simeza", Bucureşti
2002 - Expoziţie de grup Muzeul Naţional de Artă din România
2002 - Târgul de artă Sofitel
2002 - Târgul de Carte ''Paris-2002"
2002 - Expoziţie personală Galeria "Simeza" - Bucureşti
2002 - Expoziţia concurs Miskolci-Ungaria
2003 - Work - shop de gravură Belgrad - Serbia&Muntenegru
2003 - Trienala Ex-Libris, Rijeka, Croaţia
2003 - Expoziţia de gravură Academia de Arte din Belgrad
2003 - Expoziţie colectivă Galeria "Căminul Artei" - Bucureşti
2003 - Expoziţie colectivă "Primul Simpozion Interbalcanic după 90" - Galeria Fundaţiei - Baku Gallery
2003 - Tabăra de creaţie "Negotin 2003" - Serbia & Muntenegru
2003 - Salonul Municipal de Grafică - Bucuresti - 2003
2005 - Expoziţia "Partizani" Galeria Apollo- Bucureşti
2005- Expoziţia de Carte Bibliofilă Centrul Cultural Maghiar-Bucureşti
2005- Expoziţia de Carte Bibliofilă Academia Română-Eminescu

Florin Stoiciu. "23 August II". Litografie color. 1996.

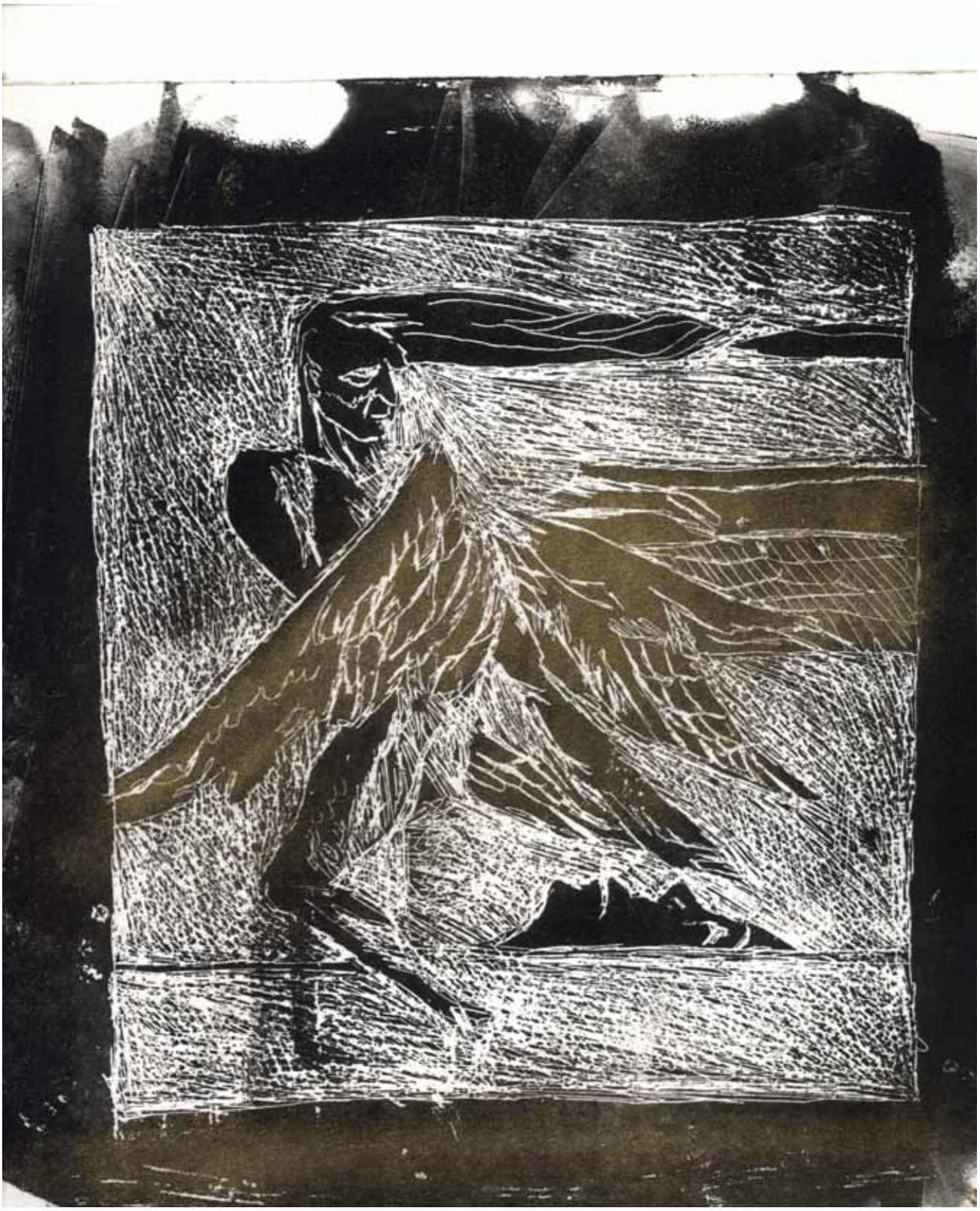
Florin Stoiciu. "Afiş". Fotoserigravură



Florin Stoiciu. “Zbor”. Metalografie. 2002

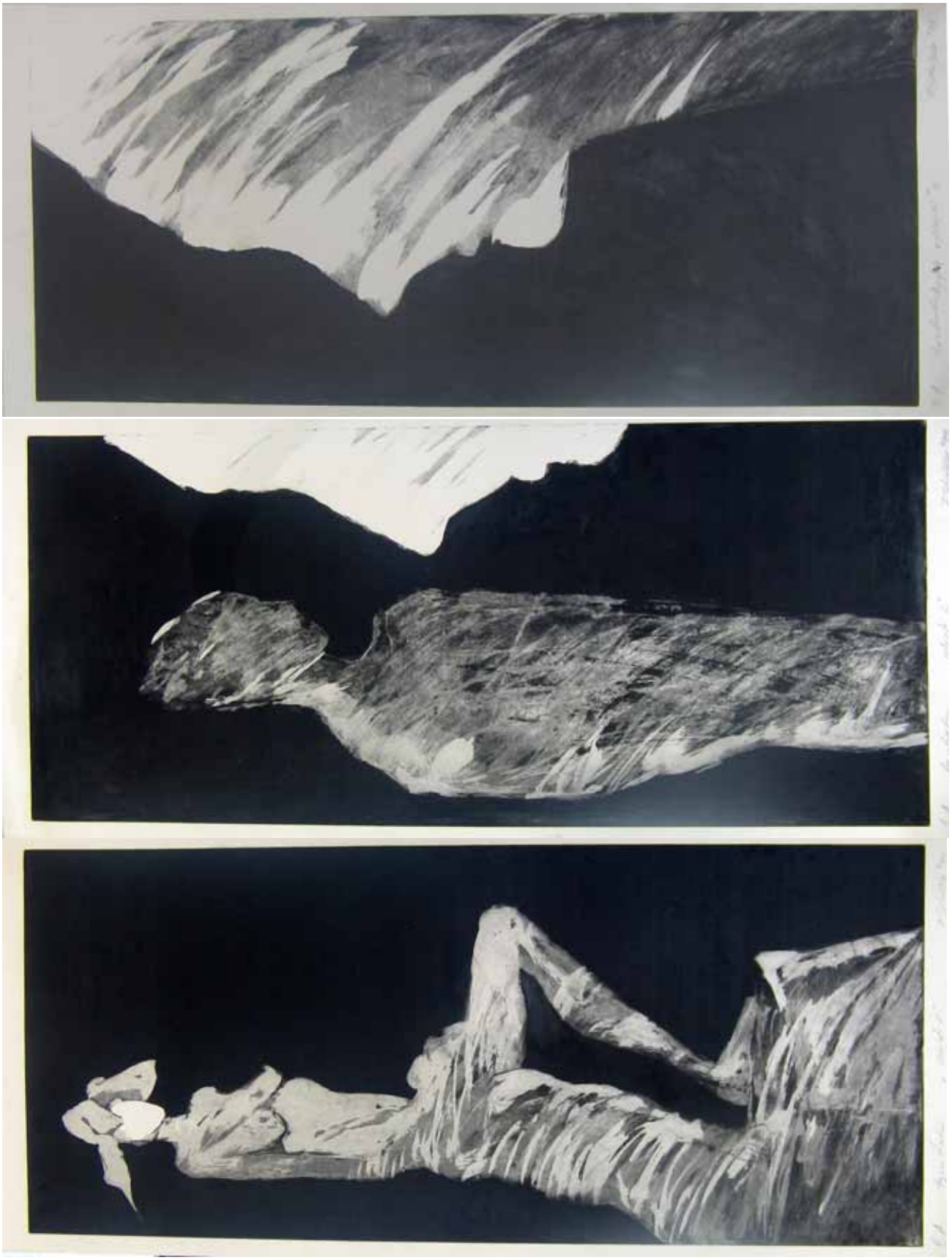
Florin Stoiciu. “Zbor”. Metalografie. 2002

Florin Stoiciu. “Zbor”. Metalografie. 2002



Florin Stoiciu. “Zbor”. Metalografie. 2002

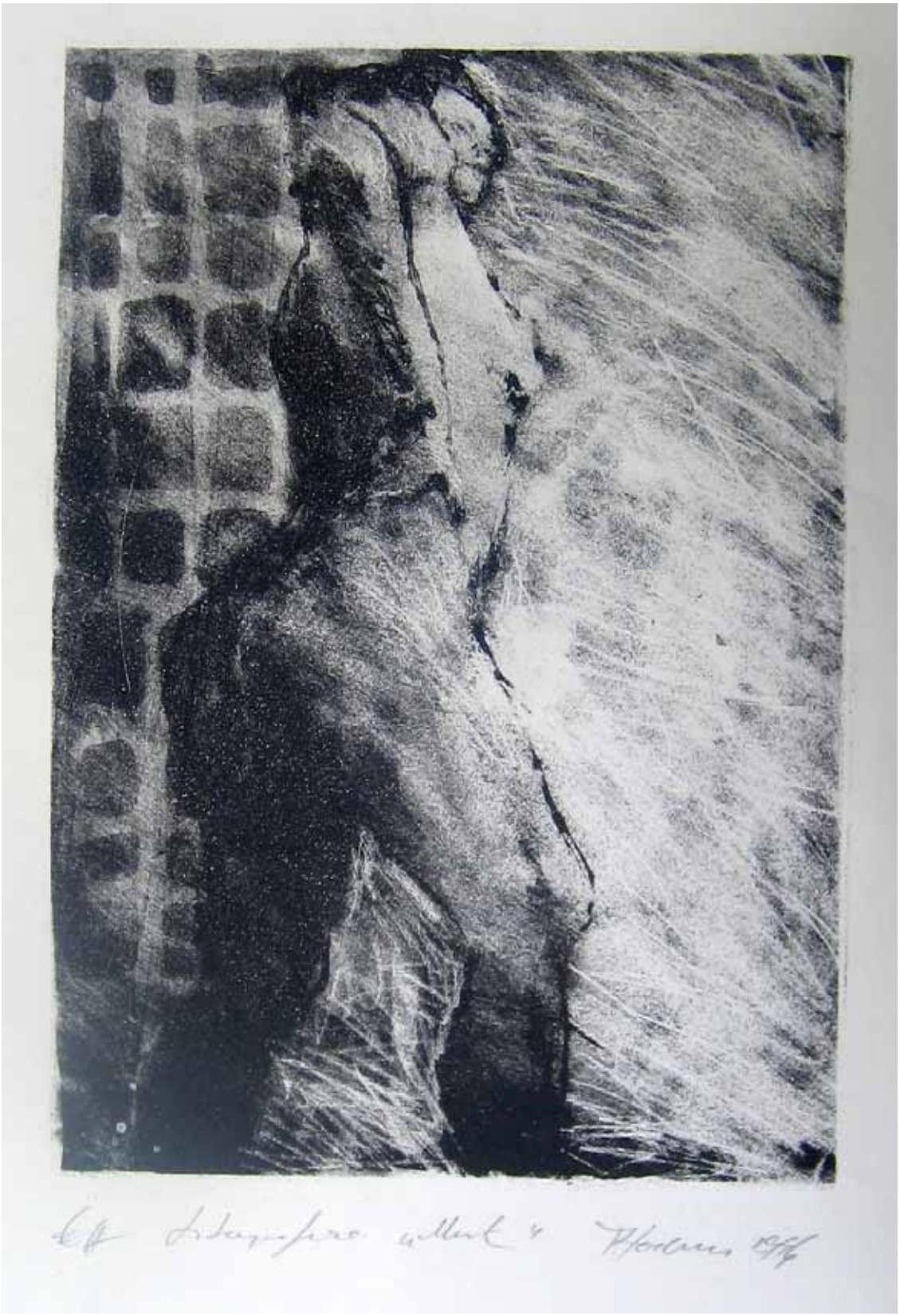
Florin Stoiciu. “Zbor”. Monotipie. 2002



Florin Stoiciu. "Măşti". Aquaforte-Aquatinta. 1996

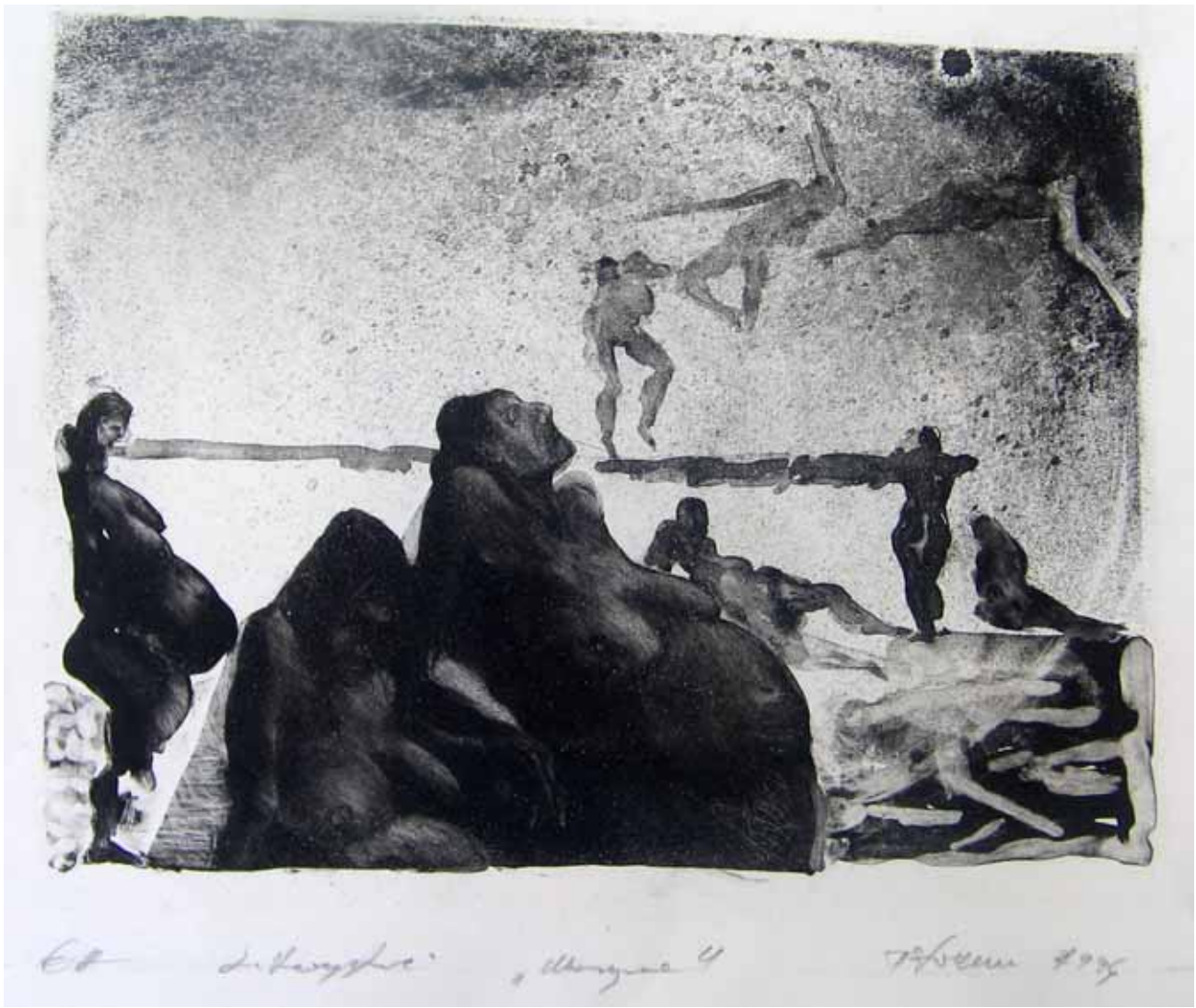
Florin Stoiciu. “Mask”. Litografie. 1996

Florin Stoiciu. “Mask”. Litografie. 1996

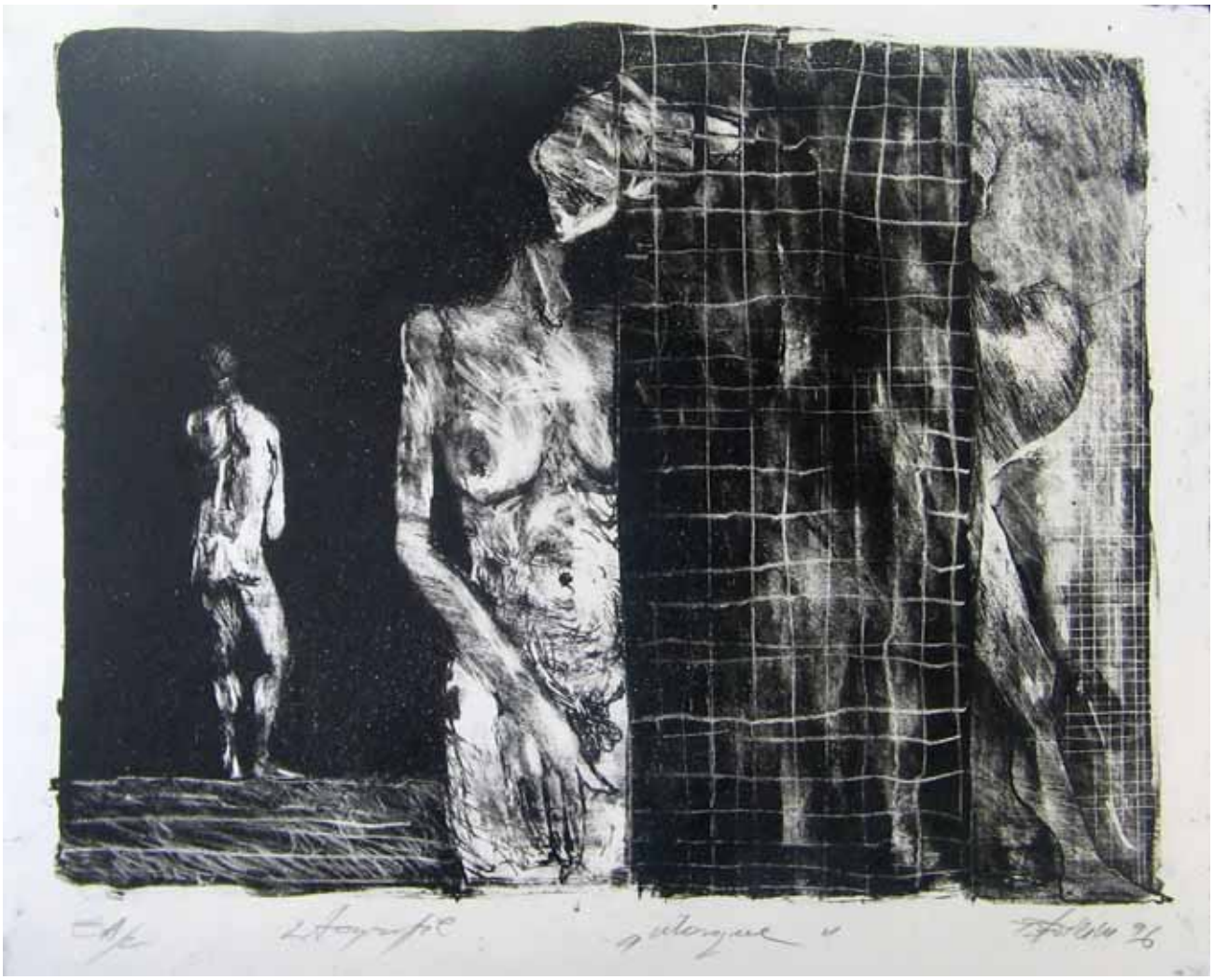


Florin Stoiciu. “Mask”. Litografie. 1996

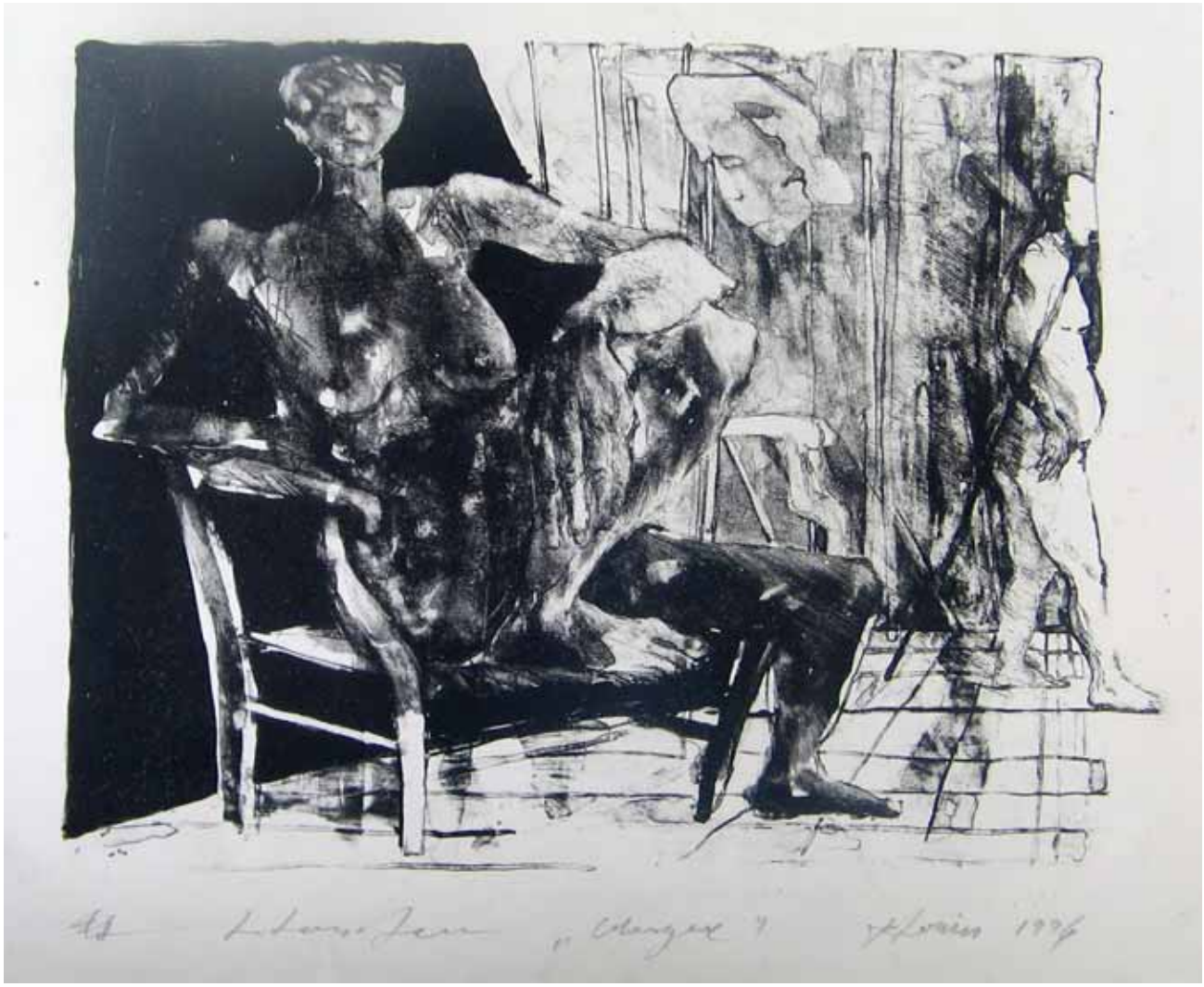
Florin Stoiciu. “Mask”.foto - serigravură 1992



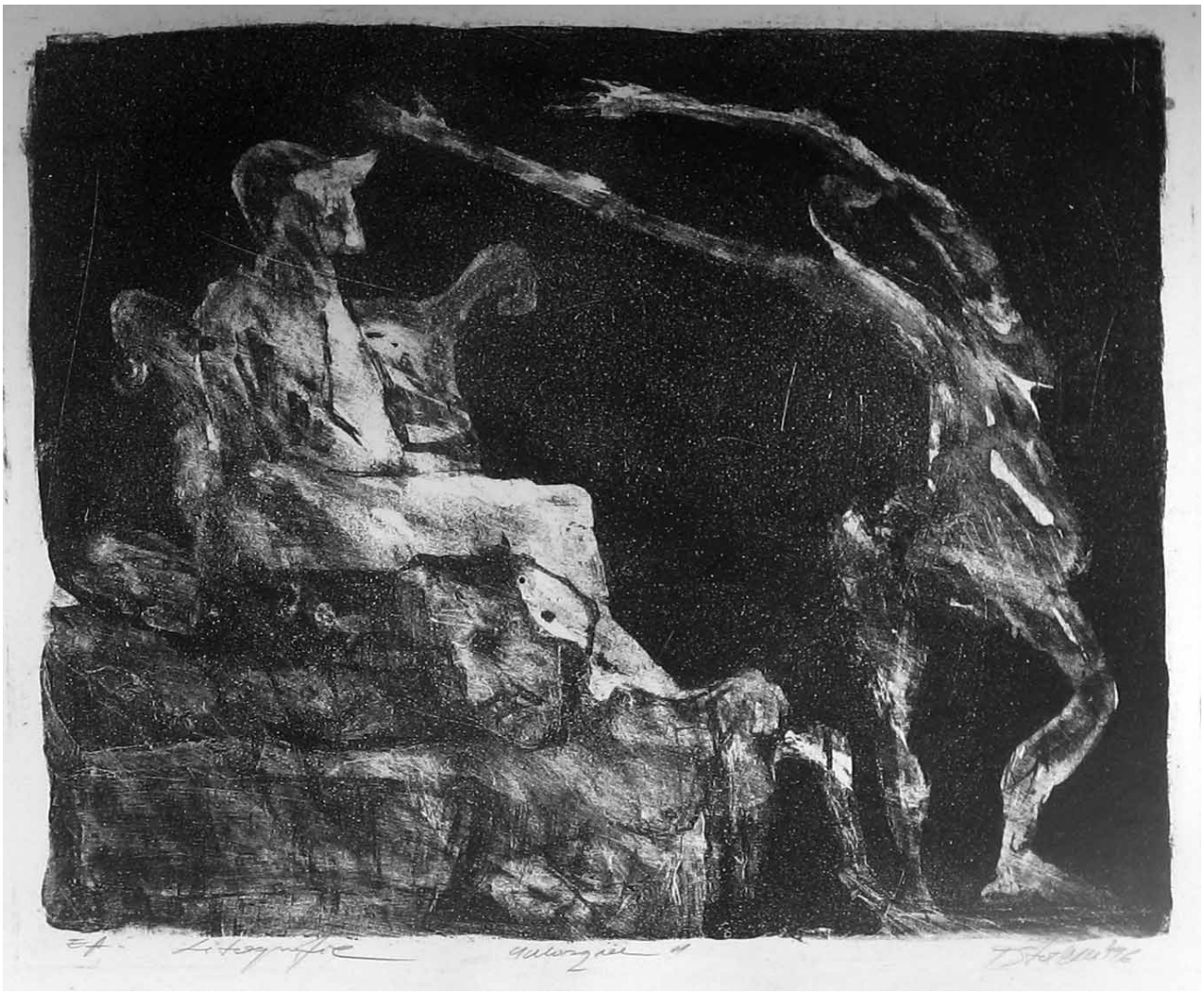
Florin Stoiciu. “Mask”. Litografie. 1996



Florin Stoiciu. “Mask”. Litografie. 1996



Florin Stoiciu. “Mask”. Litografie. 1996



Florin Stoiciu. “Mask”. Litografie. 1996

BIBLIOGRAFIE

"A History of Engraving & Etching" from the 15th Century to the year 1914-Arthur M. Hind

ACHIȚEI GHEORGHE - "Frumosul dincolo de artã" - ed. Meridiane - 1988

ARNHEIM Rudolf - "Art and Visual Perception – A Psichology of the Creative Eye" - Ed. University of California Press 1974

ARNHEIM Rudolf-"Forța centrului vizual"-Editura Meridiane, Bucureşti, 1995

ANDRE BEGUIN-A Tehnical dictionary of printmaking, 2000

AVRAM Alexandru- Gravura franceză-secolele XVI-XVIII-Muzeul Brukental Sibiu MCMLXXXIII, Sibiu, 1982

BAILLY – Herzberg Janine - "Dictionnaire de l'Estampe en France 1830-1950" Paris 1985

BERGER Richard - "La gravure sur linoleum" Paris 1948

BLAND David - "A history of Book Illustration" London 1969

BLISS D.P. -"A History of Wood Engraving" London 1928

BOCK Elfred - "Geschichte der graphischen Kunst" (im "Propylaen") - Berlin 1935

BUSSET Maurice - "La technique moderne du bois gravé et les procédés anciens des xylographes du XVI-eme siecle et des maitres graveurs japonais - Paris 1925

BOESNER-Grobhandel fur Kunstleebedart

CURWEN Harold -"Process of Graphic reproduction in Printing" London 1966

CERNATONI Alexandru- Goya-"dezastrele războiului"-Editura Meridiane, Bucureşti, 1984

DAMANDIAN Liza - Gravura Flamandă - Editura Meridiane, Bucureşti, 1978

Edgar Papu "Altdorfer" Editura Meridiane, Bucureşti, 1969

ELISABETH Geck- Gutenberg şi arta tiparului- Editura Meridiane, Bucureşti, 1979

Eugen Schileru "Rembrandt" Editura Meridiane, Bucureşti, 1967

EICHENBERG Fritz -"The Art of the Print-Masterpieces History Techniques" - London 1976

FOCILLON Henri - "MAEŞTRI STAMPEI"- Ed. Meridiane, Bucureşti, 1972

GHERMAN Mihail - "Daumier" - Ed. Tineretului, 1964
GRIFFITHS Antony - "Prints and Printmaking" - University of California Press 1996

Groupe μ (EDDELINE Francis, KLINKENBERG Jean Marie, MINGUET Philipe) -"Traite du Signe – Pour une Rhetorique de l'Image"- Ed. du Seuil – 1992 - Paris

GOYA-Phaidon, London, 1994

GOMBRICH E. H. "Artă şi iluzie"- Ed. Meridiane, Bucureşti, 1973

GOMBRICH E. H. "Normă şi formă"- Ed. Meridiane, Bucureşti, 1981

GROSS Anthony - "Etching, Engraving, and Intaglio Printing" - London - 1970

HUYGHE R.: "Puterea imaginii" Ed. Meridiane, Bucuresti 1971

HUYGHE R.: "Formes et Forces" Ed Flammarion 1970 -Paris

IUCA Simion - "Gravura- Vocabuler de termeni tehnici"
Uniunea Arti[tilor Plastici – Bucureşti 1991

Ing. E. PAVEL - Ing. S.ALBAIU- Poligrafie generală, Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1974

L'ENCICLOPEDIE DIDEROT & d'ALEMBERT-Gravure - Sculpture Bibliotheque de l'Image, 2001

L'ENCICLOPEDIE DIDEROT & d'ALEMBERT- Imprimerie - Reliure, Bibliotheque de l'Image, 2001

LARAN Jean -"L'Estampe" Paris 1959

LANG Lothar -"Expressionist Book Illustration in Germany 1907 – 1927" - Ed. New York Graphik Society 1976

"La Gravure sur bois a travers 69 incunables et 434 gravures" Paris 1970

LOCHE Renee -"La lithographie". 1971

MASEREEL Frans -"Bilder der Grossstadt" - Carl Reissner Verlag –Dresden 1926

MALTESE Corado- "Mesaj şi obiect artistic"-Editura Meridiane, Bucureşti, 1976

MĂNESCU Mihai -"Tehnici de figurare în gravură" -Ed. Tehnică Bucureşti 2002

MĂNESCU Mihai - "Retorică și candoare în limbajul graficii" Ed. Aletheia 2004

MĂNESCU Mihai - "Tehnci tradiționale ale gravurii" -Ed. Aletheia -Bistrița 2005

MĂNESCU Mihai - "Mental şi Senzorial-identitate vizuală în secolului XX-Ed. Aletheia -Bistrița 2006

MEGGS Philip B. – "A History of Graphic Design – Chronicle Book 1998

MELOT Michel - "L'Estampe Impressioniste" - Paris 1994

MICHELE SAINT - REMY - "la serigraphie"- Ed. Chiron, Paris, 1976

NEUMEYER Alfred -"Dürer" - Les Editions G. Cres et C-ie 1929
PAVEL Amelia- Rembrandt- Editura Meridiane, Bucureşti, 1982

PANOFSHY Erwin - "Artă şi semnificație"- Ed. Meridiane, Bucureşti, 1980

REMBRANDT – Album – Leningrad 1978

SCHIFFLER Gustav - "Emil Nolde, das graphischen Werk" Cologne 1966

STANCULESCU Nina - Utamatro- Editura Meridiane, Bucureşti, 1976

SUTER Constantin-William Hogarth- Editura Meridiane, Bucureşti, 1976

SUTER Constantin- Honore Daumier-Editura Meridiane, Bucureşti, 1980

Viorica Guy Maricica "Baldung Grien" Editura Meridiane, Bucureşti, 1976

Viorica Guy Maricica "Durer" Editura Meridiane, Bucureşti, 1973

VIRGIL OLTEANU-"Din istoria şi arta cărții" Ed. enciclopedică. 1992

ZUROV A. -"Gravura na dereve" - Moskva 1977

WEBER Wilhelm - "Histoire de le Litographie"

Periodice:

ARTA ŞI TEHNICA GRAFICĂ- Buletinul imprimeriilor statului-caietul 11. martie-iunie, 1940

Tehnical Guide for CHARBONNEL Inks/www.savoire-faire.com

Drawing- Western European- The Ermitage- Aurora Art Publishers, Leningrad, 1981
Tehnica gravurii pe lemn si linoleum-Ed. de stat pentru literatură şi artă-1952

"Art et Metiers du Livre". - Paris
"Nouvelle Estampe" - Paris

Web-site:
www.greenart.info
www.roussard.com
www.piese.go.ro
www.womenprintmakers.com
www.uwsa.edu
www.artcyclopedia.com
www.paperonline.com
www.reuels.com

Mulțumesc deasemenea domnilor: Vladimir Sfințescu, Daniel Hotăranu, Dan Dinescu, Ovidiu Zamfir pentru încrederea acordată şi sprijinul financiar.

ISBN 973-87493-2-8